

TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**Propuesta de traducción comentada
de tres canciones del musical *Six*:
cronolecto, humor y referentes culturales**

Autor: Ramon Soler Sambartolomé

Tutora: Laura Mejías Climent

Fecha de lectura / Data de lectura: marzo de 2022



Resumen / Resum:

El objetivo de este Trabajo de Final de Grado es proponer una traducción para doblaje, del inglés al español, de tres de las nueve canciones que integran el musical británico *Six*, compuesto por Lucy Moss y Toby Marlow para el Edinburgh Festival Fringe de 2017, y cuyos títulos en inglés son *Ex-Wives*, *Don't Lose Your Head* y *Get Down*. Asimismo, se incluye un minucioso análisis de cada una de las versiones propuestas en el que, debido a la naturaleza ya de por sí híbrida de la traducción de canciones para musicales, se han debido tener en cuenta tanto las restricciones propias del ámbito de la traducción literaria (traducción teatral y poética) como las de la traducción audiovisual. Dicho análisis profundiza en aspectos tales como el cronolecto, los juegos de palabras, la ironía y los referentes culturales, de manera que puede entenderse como un estudio previo al proceso de versión en sí y, a su vez, como una justificación de las decisiones de traducción tomadas. Sin duda alguna, este hecho responde a la voluntad de plasmar en un solo trabajo la realidad académica —e igualmente dual— de haber cursado estos dos itinerarios de forma simultánea. Además, el presente trabajo nace de un deseo genuino de poder dar a conocer al público hispanohablante, por primera vez desde su estreno, una obra que critica tanto a la sociedad del siglo XVI como a la sociedad actual a través del humor, y que se esfuerza por reivindicar el papel de las mujeres en la historia de la humanidad; una historia que, para desgracia de muchas personas, ha sido siempre escrita por el vencedor, es decir, por el hombre blanco cisheterosexual.

Palabras clave / Paraules clau:

Traducción audiovisual, traducción teatral, traducción de canciones, musicales, *Six*.

Estilo bibliográfico

Este Trabajo sigue la 7.º edición del estilo de citación APA, pero tiene en cuenta la actual ciencia inclusiva con el fin de visibilizar a las autoras como creadoras, por lo que en las referencias se incluye siempre el nombre completo en lugar de solo la inicial.

(https://biblioguias.uam.es/citar/estilo_apa_7th_ed)

*A Laura Mejías, por escucharme y ayudarme siempre durante estos años;
a Alba Sánchez y a Lydia Martínez, que nunca se van de mi lado;
a Victoria Pallarés, que ha sido una estupenda Ana Bolena;
a mi familia y amigas, por no dejar de creer en mí.*

*Pero, principalmente, a todas las personas racializadas, queer y LGTB,
y muy en especial a las mujeres silenciadas, olvidadas y maltratadas
por la historia de los hombres blancos cisheterosexuales.*

píntame una mujer peligrosa
una que coma culebras
una que ladre
que se peine la barba
una mujer con la vagina violada
con las tetas caídas
una que singue y goce
una que tenga cucarachas aladas
al lado de la cama
píntamela para poder mirarme al espejo

TATIANA DE LA TIERRA
Píntame una mujer peligrosa

aboca'ls la cisterna sobre els caps
recorda'ls l'angoixa de la història.
tu
digue'ls d'on véns.

RAQUEL SANTANERA VILA
El Devot

Índice

Introducción.....	5
Justificación y motivación personal.....	5
Objeto de estudio	6
Estructura del trabajo	7
Capítulo 1: Marco teórico.....	8
Traducir musicales: a medio camino entre lo literario y lo audiovisual	8
Capítulo 2: Marco práctico	12
Objeto de estudio	12
Metodología	16
1. Nivel externo.....	16
1.2. Factores históricos	16
1.3. Factores profesionales	17
1.4. Factores de comunicación	18
1.5. Factores de recepción	20
2. Nivel interno.....	21
2.1. Problemas generales de traducción.....	21
a) Problemas de registro y dialectos	21
b) Matices pragmáticos	23
c) Entidades semióticas	24
3.1. Problemas específicos de la TAV.....	26
a) Código lingüístico	26
b) Código paralingüístico.....	26
c) Código musical	27
Conclusiones.....	31
Reflexiones sobre los resultados.....	31
Aportación del trabajo	32
Bibliografía.....	33
Anexos.....	35
Anexo A: Análisis de las canciones previo al proceso de traducción	35
I. Ex-wives.....	36
II. Don't Lose Your Head	43
III. Get Down	49
Anexo B: Traducción al español.....	54
I. Ex-wives.....	54
II. Don't Lose Your Head	59
III. Get Down	64
Anexo C: Grabación de una de las canciones (<i>Don't Lose Your Head</i>).....	68

Introducción

Justificación y motivación personal

Si se tuviese que resumir el musical *Six* en una sola palabra, tendría que ser «empoderamiento» sin lugar a dudas. Y no porque esta obra pretenda aportar su granito de feminismo a la historia únicamente sobre el escenario, sino porque también entre bambalinas se aprecia un esfuerzo notable por dudar de lo ya establecido y por revertir el canon, la norma.

A diferencia de muchos otros musicales, *Six* no es ni por asomo una producción concebida por los grandes —en masculino— de la industria musical, sino que, al contrario de lo se pueda pensar, es simplemente la idea puesta en práctica de dos estudiantes de Cambridge: Lucy Moss y Toby Marlow. Pero es que la cosa aún va más allá. Aunque las protagonistas de la obra sean las seis exmujeres de Enrique VIII de Inglaterra —personajes históricos de piel blanca—, tanto el West End como Broadway han incluido en el elenco que les da vida a actrices negras, entre otras Dionne Ward-Anderson (en el papel de Ana de Cléveris) o Adriana Hicks (Catalina de Aragón).

Además, la trama de este espectáculo se sirve de la comedia para señalar diversos problemas sociales que, por desgracia, siguen igual de vigentes hoy día al otro lado del telón. Y es que *Six* es mucho más que un guiño ingenioso a estas seis monarcas del siglo XVI. Con toda seguridad, este breve musical podría considerarse un homenaje a todas las mujeres que quienes escriben la historia —y suelen ser los vencedores; de nuevo, en masculino— han querido borrar del mapa; es un giro de la tortilla, la oportunidad de revertir la situación y de darles a ellas, por una vez, el tiempo y el espacio necesarios para contar su propia historia. Es un micrófono, una reflexión en voz alta y, sobre todo, una crítica constructiva camuflada de humor a la sociedad de entonces y también a la de ahora.

Es innegable que, como profesionales de la traducción, tenemos el poder de contribuir a la divulgación en otros idiomas de este tipo de contenido, que lucha de una manera desenfadada pero igual de potente por un mundo más igualitario y justo. De aquí surge la voluntad de adaptar para doblaje una obra tan compleja como esta, que no cuenta con una traducción oficial en nuestro país, y de afrontar este Trabajo de Fin de Grado como un encargo de traducción real, del inglés al español, de tres de las nueve canciones del musical para un cliente ficticio, en este caso el cliente UJI.

Lo que todavía hace más interesante la propuesta es el carácter híbrido que presentan este tipo de traducciones, ya que, como veremos más adelante, se encuentran a medio camino entre lo audiovisual y lo literario. Así pues, este es uno de los factores que igualmente han influido en la elección del tema, gracias a la oportunidad de cursar un doble itinerario con estas dos especialidades en concreto durante el grado. Asimismo, otro motivo por el que se ha escogido una propuesta de traducción de canciones para un musical es la editorial con la que ha sido posible completar unas prácticas extracurriculares, [Letraversal](#). Esta empresa se especializa en la publicación de poesía, un género que, a su vez, guarda cierta relación con el de las canciones (métrica, ritmo, musicalidad, etc.). De este modo, el presente trabajo también pretende convertirse en la guinda de todos los conocimientos adquiridos durante la estancia en dicho grupo editorial.

Objeto de estudio

Obra	
Título original	<i>Six</i>
País de origen e idioma	Reino Unido, inglés
Música y letra	Lucy Moss y Toby Marlow
Género	Producción musical
Basado en	La vida de las seis exesposas de Enrique VIII de Inglaterra
Número de canciones	9
Duración total de las canciones	43 minutos
Producción	
Producciones	Edinburgh Festival Fringe (2017) UK Tour (2018) West End (2019-presente) North American Tour (2019) Norwegian Cruise Line (2019-presente) UK Tour 2 (2019-presente) Australia y N. Zelanda (2020, 2021) Broadway (2020, 2021) Chicago US Tour (2022)
Estreno	
Lugar de estreno	Edinburgh Festival Fringe
Fecha de estreno	Agosto de 2017

Estructura del trabajo

Este TFG se divide en un total de 6 apartados. El primero corresponde a la introducción, donde se justifica la elección del tema y se presentan tanto el objeto de estudio como la estructura del trabajo propiamente dicha.

En el segundo apartado se hace un repaso teórico de la traducción de canciones, de la traducción teatral y de la traducción de musicales, y se presenta un listado de las técnicas más comunes utilizadas en este tipo de traducciones.

El tercer apartado es, en esencia, un apartado puramente práctico. De este modo, se profundiza primero en la relación entre el contexto histórico y el contenido de las tres piezas, para acto seguido abordar la metodología empleada y desgranar la obra. Según el modelo de análisis escogido, que sigue los aspectos más relevantes de la propuesta de Chaume (2012), dicha metodología se divide, a su vez, en dos grandes subapartados: el del nivel externo —en el que se analizan los factores históricos, profesionales y de recepción de la obra— y el del nivel interno. Cabría añadir que, en este último punto, se tratan también algunos problemas generales de traducción y otros tantos específicos de la TAV, más en concreto de la traducción de canciones para musicales, en los que se empleará el modelo propuesto por Peter Low (2003).

El cuarto, el quinto y el sexto apartado presentan las conclusiones, la lista de referencias consultada y los anexos, respectivamente. Es importante mencionar que, en los anexos, se han incluido la letra original de las tres canciones y un análisis de las mismas clasificado por tipos de contenido, ya sean intertextualidades, juegos de palabras, referentes culturales, etc. Así, se pueden encontrar de igual modo las tres propuestas de traducción y, por último, un enlace a la grabación en español, a modo de muestra, de la canción *Don't Lose Your Head*, interpretada por la cantante Victoria Pallarés.

Capítulo 1: Marco teórico

Traducir musicales: a medio camino entre lo literario y lo audiovisual

Si bien es cierto que la traducción de canciones para musicales no es una de las labores más habituales del sector, para esta ocasión se ha querido recrear un posible encargo real de dicha modalidad. Por lo tanto, como ya se ha comentado, el objetivo es desglosar esta compleja tarea y analizar los problemas que plantea debido a su naturaleza híbrida.

Así pues, podemos situar la traducción de canciones para musicales a medio camino entre lo literario (traducción poética y traducción teatral) y lo audiovisual (el público percibe la obra simultáneamente a través de dos canales, el visual y el acústico). En ese mismo contexto, encontramos que recrear en una lengua meta un texto para ser cantado podría considerarse una tarea de traducción muy específica, ya que obliga al traductor a adaptarse a una serie de restricciones igualmente muy concretas si lo que se pretende es preservar, ante todo, la funcionalidad del texto (Peter Low, 2003, p. 87). En la siguiente tabla, vemos ordenadas las restricciones que la traducción para musicales comparte, a su vez, tanto con la traducción literaria como con la traducción audiovisual:

RESTRICCIONES DE LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES PARA MUSICALES		
TAV	TRADUCCIÓN LITERARIA	
Doblaje	Traducción teatral	Traducción poética
oralidad prefabricada y naturalidad		rima
escenificación (interacción de los actores con el decorado, uso de deícticos, pronombres, etc.)		ritmo
presencia en el escenario / pantalla (com. no verbal)		número de sílabas
elementos paralingüísticos (pausas y silencios, indicadores sonoros de reacciones fisiológicas y reacciones emocionales, modificadores fónicos como el timbre, el tono o la intensidad, vocalizaciones y consonantizaciones, etc.)		musicalidad
texto que permita una buena dramatización		posición de las vocales y de los acentos tónicos

Tabla 1. *Restricciones de la traducción de canciones para musicales*. Creación propia a partir de Peter Low, 2003; Chaume, 2012, y el Centro Virtual Cervantes, 2008.

Ni que decir tiene que deben tenerse en cuenta también otro tipo de limitaciones inherentes al proceso de traducción *per se*, como podrían ser el humor y los juegos de palabras, el estilo, los registros o las variedades del lenguaje, aspectos en los que profundizaremos en el capítulo 2.

Por si fuera poco, existen, además, otro tipo de restricciones que son exclusivas de la traducción de canciones. Es aquí donde aparece el concepto de música, el elemento más importante de este tipo de traducción, al cual el traductor debe amoldarse y no al revés, ya que, en la traducción de canciones, las limitaciones las establece la música preexistente (Peter Low, 2003, p.87). Lo mismo nos sugiere Rocío García-Jiménez en su tesis (2013), donde afirma que la traducción de canciones es una traducción subordinada, una traducción relegada a otro elemento extralingüístico. Un elemento que, a su vez, acaba teniendo un papel igual de importante que el código verbal (Frederic Chaume, 2000).

A este respecto, es evidente que dicho tipo de traducción requiere de un conjunto de habilidades, técnicas y estrategias muy específicas, de manera que se pueda crear un equilibrio entre varios parámetros igual de importantes que, *a posteriori*, el traductor deberá mantener o sacrificar en cada caso para que finalmente el conjunto textual resulte igualmente «cantable, razonablemente preciso y humildemente poético», en palabras de Richard Dyer-Bennet, parafraseando a Shirley Emmons y Stanley Sonntag (1979, p. 292). Algunos de los objetivos que propone este mismo autor sobre la traducción de canciones y que se ha creído conveniente tener en consideración aquí son:

1. el texto meta ha de poderse cantar;
2. el texto meta ha de sonar como si la música se hubiese creado expresamente para la traducción, lo que pone de manifiesto una fuerte relación entre música y texto;
3. el traductor debe tomarse licencias con el sentido literal del texto de origen, sobre todo si resulta imposible cumplir con otros objetivos; la precisión semántica se considera, así pues, importante pero no primordial.

Una vez tenemos esto claro, sería interesante incluir una breve definición de lo que es la *traducción de canciones para musicales*, algo que Johan Franzon (2005) entiende como una creación de un texto meta que guarda similitudes con el texto de origen en aspectos de su presentación, como una narrativa puesta en escena acompañada de música. A esto cabría añadir otro concepto, el de *traducción indirecta* de Ernest-August Gutt (2000, p. 26-27), que no es sino una traducción que se asemeja lo suficiente al texto original y en la que el traductor se conforma con un nivel alto de aproximación a este, ya que en dicho tipo de traducciones no se tiende a la precisión ni al detalle.

Además, lo ideal es que el traductor de canciones intente a toda costa reproducir cuatro ritmos en su propuesta. Hablamos aquí del ritmo de cantidad (imitar, en la medida de lo posible, el patrón silábico), de la distribución de los acentos (incluso a veces se llega a cambiar el acento natural de las palabras para que la letra encaje con la música), del ritmo de tono (respetar al máximo las oraciones exclamativas e interrogativas) y de la rima (algo que sin duda influye en la memorización de la canción y en el efecto que tiene sobre la audiencia), Frederic Chaume (2012). No obstante, estas consideraciones suelen hacer referencia a la traducción de canciones para doblaje, por lo que, al tratar el presente trabajo otro tipo de traducción de canciones, los parámetros pueden variar.

De este modo, deducimos que es imposible aplicar siempre los mismos criterios a todo texto traducido, ya que estos dependen en gran medida del género textual con el que se trabaja y, por consiguiente, pueden llegar a ser incluso unos en la lengua origen y otros muy diferentes en la lengua meta (Peter Low, 2003). A esto, Julio de los Reyes (2015) añade que las estrategias y elecciones de traducción varían dependiendo de la importancia que el traductor otorga a los códigos semióticos, y también según el resto de factores tanto externos como internos que influyen en el texto audiovisual.

Y es que, aparte de la métrica, en la traducción de canciones se puede analizar igualmente el contenido de la traducción (Guillermo Navarro, 2020). José Luis Martí Ferriol (2010, p. 92-94) parte de la propuesta de técnicas de Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir (2001) y propone las siguientes técnicas:

- Préstamo. Incorporación de una palabra o expresión de otra lengua.
- Calco. Traducción literal de una palabra o sintagma extranjero.
- Traducción palabra por palabra. Se mantiene la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del original.
- Traducción uno por uno. Cada palabra tiene su correspondiente en la traducción, pero tanto original como traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto.
- Traducción literal. La traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coincide y/o se ha alterado el orden.
- Equivalente acuñado. Término aceptado como equivalente en la lengua meta.
- Omisión. Supresión por completo en el texto meta de algún elemento informativo presente en el texto origen.

- Reducción. Supresión por completo en el texto meta de alguna parte de la carga informativa presente en el texto origen.
- Compresión. Síntesis de elementos lingüísticos.
- Particularización. Uso de un término más preciso o concreto.
- Generalización. Uso de un término más general o neutro.
- Transposición. Cambio en la categoría gramatical o la voz del verbo.
- Descripción. Reemplazo de un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
- Ampliación. Añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua o elementos no relevantes informativamente.
- Amplificación. Introducir precisiones no formuladas en el texto origen.
- Modulación. Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con el texto origen.
- Variación. Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de variación lingüística.
- Substitución. Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos o elementos paralingüísticos por lingüísticos
- Adaptación. Cambiar un elemento cultural por otro de la cultura meta.
- Creación discursiva. Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible y fuera de contexto

Esta última técnica nos resulta especialmente interesante a la hora de aplicarla a la traducción de canciones para musicales, ya que es el claro ejemplo de que los traductores, ante la incapacidad de satisfacer todos los requisitos ideales, adoptan una estrategia flexible en la que unos aspectos se priorizan sobre otros, que se sacrifican, como explica Peter Low (2003, p. 92). Así pues, dicho autor utiliza la metáfora del *Pentathlon Principle* para hacernos entender que, al igual que los pentatletas deben competir en cinco categorías y buscan obtener un buen resultado global, de igual modo los traductores también deben «lucirse» en cinco disciplinas diferentes, entre las que deben encontrar un equilibrio para una traducción exitosa. A saber: cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima. Analizaremos estos cinco aspectos con más profundidad en el siguiente apartado.

Capítulo 2: Marco práctico

Objeto de estudio

Como ya se ha comentado, por motivos de extensión y alcance, en este trabajo solamente se propondrá una traducción con su respectivo análisis de tres de las nueve canciones del musical. Antes de meternos de lleno en la metodología —y también con el objetivo entender mejor estos 15 minutos de los 43 que dura el conjunto—, sería interesante arrojar un poco de luz sobre el contexto histórico al que alude la obra. De este modo, resultará mucho más fácil traducir adecuadamente los juegos de palabras, los referentes culturales, las intertextualidades y otros elementos de alto valor traductológico, como puedan ser el registro o el cronolecto.

Así pues, la siguiente tabla pretende dar algunas pinceladas básicas de información sobre la vida de cada una de las reinas. En orden cronológico, encontramos:

DOS «DIVORCIOS», DOS DECAPITACIONES, UNA FIEBRE PUERPERAL Y UNA MUERTE «NATURAL»	
1	<div><i>divorciada</i></div> <div>Catalina de Aragón (1485-1536)</div> <div>Era hija de los Reyes Católicos y quedó viuda de Arturo, el hermano de Enrique, a los 16. El matrimonio con este último duró 24 años, pero María I fue la única hija que no murió al poco de nacer. Ante la imposibilidad de traer al mundo hijos varones, Enrique la desterró al castillo de Kimbolton hasta su muerte. Siempre se mantuvo fiel a la Iglesia católica.</div>
<div><i>decapitada</i></div> <div>Ana Bolena (1501/1507-1536)</div> <div>Enrique pidió al papa Clemente VII anular el matrimonio con Catalina para casarse con Ana. Ambas llegaron a convivir, pues Ana era dama de la corte. Ante la negativa de este, el Rey fundó su propia Iglesia en Inglaterra. La hermana de Ana, María, había sido amante de Enrique y ella fue acusada de incesto y de adulterio, por lo que fue ejecutada en Londres en 1536.</div>	
2	

3	<p><i>superviviente</i></p> <p>Juana Seymour (1504/24-1537)</p> <p>Dos semanas después de la ejecución de Ana, Enrique y Juana se casaron. Con ella, el Rey vio su deseo cumplido de tener un hijo varón, pero, a los 12 días de dar a luz, Juana falleció, supuestamente de una fiebre puerperal. Los rumores dicen que fue la única mujer a la que Enrique quiso, pero realmente su vida es un misterio, pues no se ha conservado demasiada información.</p>
<p><i>divorciada</i></p> <p>Ana de Cléveris (1515-1557)</p> <p>Ana de Cléveris era alemana. Enrique envió por toda Europa al pintor de la corte, Hans Holbein, en una suerte de Tinder moderno; así, el monarca podría decidir cuál sería su siguiente esposa. El matrimonio nunca se consumó y Ana no llegó a coronarse Reina de Inglaterra, por lo que su unión se anuló fácilmente y ella fue enviada a Richmond y recompensada con propiedades.</p>	4
5	<p><i>decapitada</i></p> <p>Catalina Howard (1523-1542)</p> <p>Catalina Howard se casó, a los 19 años, con Enrique, de 59, a las dos semanas de la anulación matrimonial con Ana, de quien era prima. Se la acusa injustamente de haber sido una mujer muy promiscua, cuando en realidad lo más probable es que Catalina sufriese abusos por parte de hombres mucho más mayores que ella. Fue decapitada en 1542.</p>
<p><i>superviviente</i></p> <p>Catalina Parr (1515-1557)</p> <p>A los meses de la ejecución de Howard, Parr se casó con Enrique. Ya había contraído matrimonio en un par de ocasiones, pero no había dado a luz a ningún hijo. En 1547, fallece Enrique y Catalina obtiene el permiso de Eduardo VI, el único hijo varón del Rey, para casarse con su tío.</p>	6

Tabla 2. *Dos «divorcios», dos decapitaciones, una fiebre puerperal y una muerte «natural».* Creación propia a partir de *National Geographic*, 2021.

Igualmente, es de vital importancia no olvidar que algunas de las protagonistas del musical son de piel negra. Esto se debe a que los creadores de *Six*, Lucy Moss y Toby Marlow, decidieron reinventar la imagen de cada reina al combinarla con otras dos reinas, valga la redundancia, esta vez del pop o del rock. Así pues, deducimos que formarnos una imagen mental de nuestros personajes es un paso clave a la hora de acertar con la traducción del idiolecto y del registro, ya que, de este modo, nos será más fácil

caracterizar a cada una lingüísticamente hablando. En las siguientes imágenes se aprecia cómo el musical combina a la perfección ambas épocas, por lo que, de nuevo, es evidente que este tipo de análisis nos resultan de gran ayuda, al igual que ocurre con la tabla que hemos presentado anteriormente:

ADAPTACIÓN DEL ASPECTO DE LAS REINAS AL ESCENARIO		
Retrato histórico	Inspiración	Elenco de Broadway
	Beyoncé y Shakira	
Catalina de Aragón (Fuente: Wikipedia)		Adrianna Hicks (Fuente: Joan Marcus)
	Lily Allen y Avril Lavigne	
Ana Bolena (Fuente: Wikipedia)		Andrea Macasaet (Fuente: Liz Lauren)
	Adele y Sia	
Juana Seymour (Fuente: Wikipedia)		Abby Mueller (Fuente: Joan Marcus)

	Rihanna y Nicki Minaj	
Ana de Cléveris (Fuente: Wikipedia)		Brittney Mack (Fuente: Joan Marcus)
	Ariana Grande y Britney Spears	
Catalina Howard (Fuente: Wikipedia)		Samantha Pauly (Fuente: Jeff Sciortino)
	Alicia Keys y Emeli Sandé	
Catalina Parr (Fuente: Wikipedia)		Anna Uzele (Fuente: Joan Marcus)

Tabla 3. *Adaptación del aspecto de las reinas al escenario.* Creación propia a partir de Marc J. Franklin, 2021.

El modelo de análisis empleado en este trabajo es el descriptivo-semiótico propuesto por Frederic Chaume (2012) en su libro *Audiovisual translation: dubbing*. Sin embargo, se debe destacar que las partes meramente anecdóticas de dicha propuesta en relación con el tema tratado no se mencionarán, como el código de movilidad o el fotográfico. Además, se combinará con otro modelo de análisis —el *Pentathlon Principle* de Peter Low (2003)— y con las técnicas de traducción de José Luis Martí Ferriol (2010, p. 92-94), que nacen a partir de las de Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir (2001). También es importante matizar que este análisis descriptivo se ha aplicado solamente al texto de partida y, *a posteriori*, a la traducción que se propone, para así poder dar cuenta de algunas de las técnicas de traducción empleadas, sin llegar a constituir un recuento cuantitativo exhaustivo. No se trata, por tanto, de una metodología descriptiva en conjunto, sino de una metodología descriptiva en primera instancia de una parte del material, mientras que el resto se limita a seguir una metodología puramente práctica y analítica.

1. Nivel externo

Cuando hablamos de nivel externo, hablamos de todos aquellos factores previos al proceso de traducción propiamente dicho, como son las características del encargo o el contexto situacional y cultural del producto. Aquí encontramos cuatro subgrupos principales: factores históricos, profesionales, de comunicación y de recepción.

1.2. Factores históricos

Como ya hemos visto, *Six* es un musical llevado por primera vez al escenario en 2017. No obstante, habremos de remontarnos hasta el siglo XVI para ubicar la trama, por lo que se trata de una obra histórica no original. Es decir, se narran unos hechos de otra época desde el presente y, a raíz de esto, encontramos que la mayoría de las veces la persona a cargo de la traducción encontrará con facilidad elementos propios de un cronolecto actual entremezclados con otros rasgos distintivos de una variedad lingüística mucho más antigua. Por ello, serán abundantes también los anacronismos, y el mismo traductor habrá de decidir si mantenerlos o no en cada caso concreto. Además, todas las protagonistas del musical son mujeres de alta cuna, por lo que la variedad diastrática se convierte, de igual modo, en otro punto clave desde el punto de vista traductológico. Todos estos aspectos se tratarán con mayor profundidad en los siguientes apartados.

Con todo, *Six* es un musical que no ha contado nunca con una traducción oficial para doblaje o subtitulación. Si bien es cierto que existen algunas versiones de *fansubs* o *fandubs*, estas propuestas no suelen tener en cuenta la rima en la mayoría de los casos y, al tratarse de trabajos *amateur*, son bastante comunes los errores de traducción, sobre todo a la hora de adaptar o compensar los juegos de palabras, la ironía y el humor. De este modo, se ha decidido no consultarlos como referencia en ningún momento del proceso.

En cuanto a la traducción del título de cada canción, ha primado la distribución silábica del verso que daba nombre a la pieza, de manera que *Ex-Wives* se ha convertido en *Un ex más* —en este caso, el artículo indefinido *un* aparece en la línea anterior, pero era necesario incluirlo en el título para dotarlo de significado completo—; *Don't Lose Your Head*, en *¡Mira que es cruel!* y *Get Down*, en *No hay más*. Es evidente que en el primer caso se ha optado por una traducción parcial y que en los dos restantes se ha usado la técnica de la transcreación o de la traducción creativa (Chaume, 2012), una elección que responde a la necesidad de respetar los cuatro ritmos básicos de la traducción de canciones, y más en concreto el de la rima y el de la distribución silábica.

1.3. Factores profesionales

En este apartado se tienen en cuenta algunos factores relacionados con la profesión, entre los que se encuentran el plazo de entrega, los materiales disponibles, las tarifas, los derechos de autoría o la preparación del traductor.

En cuanto al plazo de entrega, es imposible cuantificar el tiempo real que se tardó en completar las tres versiones, ya que se trata de un encargo ficticio, razón por la cual no ha habido remuneración, derechos de autor ni tarifas de por medio. Al igual que ocurre con la traducción poética, en este tipo de traducciones cada verso debe encajar con el resto como si de un puzzle se tratase, al milímetro, de manera que lo recomendable sería ir modificando o puliendo una primera traducción-borrador. De esta manera, el margen para correcciones, retoques y ajustes queda siempre abierto hasta el momento en que vence dicho plazo de entrega.

Por otra parte, el material del que se disponía eran únicamente las tres canciones, que se pueden encontrar tanto en Youtube como en Spotify. Aquí debemos tener en cuenta que la pieza teatral en su conjunto engloba, además de las intervenciones musicales, diálogos y otros elementos propios de las producciones teatrales que no se han podido

recuperar, ya que *Six* no cuenta con una grabación oficial disponible en plataformas de *streaming*, a diferencia de otros musicales como *Hamilton* (2015, Thomas Kail).

No es de extrañar que durante el proceso de traducción se consultaran diccionarios monolingües como el DRAE, el Urban Dictionary o el Merriam-Webster, y bilingües como el WordReference; aunque, realmente, lo más complejo de todo resultó ser la documentación que requería una adaptación al español de un musical de este calibre. Han sido de gran ayuda asignaturas del grado de Traducción e Interpretación de la UJI como la TI0912, Documentación Aplicada a la Traducción y la Interpretación, o la TI0909, Historia de los Países de Lengua Inglesa. Ambas han facilitado no solamente conocer de primera mano la historia real que se esconde detrás de cada una de las protagonistas, sino también saber dónde buscarla para conocerla mejor. Además, al contrario de lo que se pueda pensar, y aunque el musical trate un tema específico enmarcado en una época concreta, el lenguaje estándar e incluso coloquial abunda en buena parte del texto. En línea con lo comentado respecto a la formación y preparación a la hora de afrontar dicho encargo, ha ayudado el hecho de haber completado dos itinerarios de especialización del grado —el de Traducción Audiovisual y el de Traducción Literaria— en los que se han podido adquirir conocimientos de traducción poética, teatral y traducción para doblaje; tres módulos que, como es evidente, se funden en uno solo en este mismo trabajo.

Por último, sería interesante mencionar que no se ha seguido ningún tipo de convención, ya que se trata de una clase de traducción bastante inusual, por lo que se ha preferido utilizar una tabla de elaboración propia en la que aparecen alineados los versos en ambas lenguas; a la izquierda, el texto original en inglés y a la derecha, la traducción al español. Así, el resultado final es ordenado, limpio y claro.

1.4. Factores de comunicación

En este apartado en concreto, es importante recalcar que se trata de un encargo completamente ficticio, por lo que resulta imposible analizar muchos aspectos de este subgrupo. Asimismo, y especialmente al tener entre manos un musical, no hay indicaciones previas o alguna plantilla a partir de la cual empezar a trabajar, como podría ocurrir con una propuesta de doblaje al uso, por lo que los principales parámetros que se han tenido en cuenta aquí son los inherentes al género trabajado, como la rima, la cantabilidad, el humor, los referentes culturales, las intertextualidades, etc.

Cabría destacar que, si bien es cierto que a quien va dirigida la obra es a un público general, la naturaleza que da vida al proyecto *Six* invita a pensar que sí puede existir un perfil concreto de espectador: puede que mujeres —por el tema y la moraleja de la historia— racializadas —por el elenco escogido— o también gente que se mueva en este ambiente, como personas LGTBI y del espectro *queer*. En definitiva, un público que tiene inquietudes respecto a la historia de la otredad, respecto a lo que no importa, lo considerado de segunda fila, lo no hegemónico, y que es crítico con la forma canónica que se tiene de narrarla.

Esto guarda una estrecha relación con el formato de la obra, ya que, aunque el presente trabajo solamente se centre en las canciones, el musical completo cuenta con escenografía y diálogos en prosa. Todos estos elementos engendran el humor tan característico del que nace la crítica social mencionada anteriormente, en donde el pasado y el presente se funden para hipnotizar al público, como bien nos muestra la siguiente imagen:



Imagen 1. *Las reinas en la canción The House of Holbein con gorguera y gafas de sol*. Fuente: Joan Marcus, 2021.

Estos recursos visuales son consecuencia directa del género de la obra —el género musical— y no pueden obviarse a la hora de ser plasmados en una lengua meta, independientemente de si el público accede a *Six* a través de YouTube o Spotify, o si lo hace de forma presencial en los teatros de Londres y Hollywood.

1.5. Factores de recepción

Como las traducciones que se proponen en este trabajo solamente cubren el canal acústico, es imposible afirmar que se cumplan todos los requisitos de sincronización labial. Sin embargo, en la versión al castellano se ha hecho un esfuerzo por mantener las mismas vocales que aparecían en el original inglés, sobre todo a final de verso. De este modo, es más fácil para los actores poder cuadrar el texto en boca. Por ejemplo: *own* se convierte en *soy*; *head*, en *cruel*; *brim*, en *fin*; *died*, en *más*; *see more*, en *digo*, etc.

Por lo que a la interpretación de Victoria respecta, cabe admitir que ayuda a tener una visión global de cómo podría quedar la obra. También ha influido a la hora de dotar al texto de un punto extra de naturalidad, de manera que el resultado final no suena artificioso y se presenta como un discurso más fluido que el de las versiones escritas.

2. Nivel interno

2.1. Problemas generales de traducción

Como su propio nombre indica, este tipo de problemas se encuentran en cualquier tipo de traducción, independientemente del género de la obra o de la modalidad de traducción. No obstante, en la TAV, las soluciones adoptadas sí están condicionadas por dos factores muy concretos y, así, el traductor deberá emplear técnicas que propongan un equivalente al original tanto en términos de tiempo como en términos de espacio, tal y como afirma Frederic Chaume (2012, p. 170).

a) Problemas de registro y dialectos

En palabras de Díaz Cintas (2003), son problemas relacionados con la variación lingüística. Es decir, sabemos que la lengua no es siempre uniforme y que varía según el uso (registro) que le da el usuario (dialecto), por lo que están intrínsecamente relacionados con dichos registro y dialecto. En este apartado en concreto, nos ceñiremos a la división de los cinco dialectos que propone Frederic Chaume (2012), aunque solamente tres pueden resultar más interesantes en relación con el tema que nos ocupa:

1. Dialecto geográfico o variedad diatópica

Tiene que ver con la procedencia del emisor. Al ser un musical que recrea una historia real —en su doble sentido— de Inglaterra, tanto el elenco de Estados Unidos como los europeos utilizan un acento marcadamente británico. De hecho, es interesante ver cómo en algunos puntos llega incluso a ser «obligatorio» en términos de rima. En *Ex-Wives*, por ejemplo, en un verso se canta lo siguiente: «[Once] We're done we'll start again like it's the Renaissance». Como no podía ser de otra manera, todas las versiones de *Six* pronuncian la palabra *Renaissance* a la británica (/rə'neɪsəns/) y no a la estadounidense (/ˈrenəˌsɑns/), para asegurar así la rima con la última palabra de la frase anterior, cuya pronunciación es la misma en ambos dialectos, *once* (/wʌns/).

Como este hecho solamente afecta a la obra original y no supone ningún otro tipo de problema a la hora de trasladarla a un segundo idioma, se decidió traducir el musical al lenguaje estándar del castellano peninsular.

2. Dialecto temporal o variedad diacrónica

Está relacionada con la época del emisor y del mensaje, y muestra la variación lingüística a través del tiempo. Aquí hemos de tener en cuenta varios factores. El musical

es del 2017, por lo que se considera una obra actual, pero retrata una realidad y una época muy distintas, concretamente, la Inglaterra de Enrique VIII (1491-1597).

Al encontrarse en un limbo temporal cuyos extremos se encuentran separados por algo más de 420 años, el resultado es una criatura híbrida que conjuga —unas veces a propósito y otras muchas sin querer— elementos propios de cada época, normalmente léxicos, por lo que no es extraño encontrar arcaísmos y, a su vez, huellas de un lenguaje extremadamente moderno. Asimismo, como las restricciones de la rima tampoco ayudan a encontrar la precisión terminológica, son bastantes las veces en que también los anacronismos brillan por su presencia.

Un buen ejemplo sería la referencia al divorcio y no a la nulidad matrimonial —cuya diferencia reside, como bien se explica en los anexos, en el carácter retroactivo de la segunda— a lo largo de las canciones y buena parte del texto dialogado. No hemos de olvidar que los compositores de *Six* a menudo se sirven de este recurso para generar humor, al igual que hemos visto en la imagen de las gafas de sol y la gorguera. Lo cierto es que esto mismo ocurre cuando se menciona la palabra *pen* ('bolígrafo', pero también 'pluma'), momento en el que, al traducir, se nos obliga a escoger entre serle fiel a una de las dos épocas, en una especie de «a quién quieres más, a papá o a mamá» lingüístico.

Así pues, en la medida de lo posible y siempre que la rima y la cantabilidad lo permitan, el traductor deberá sopesar cada caso en particular y decidir qué técnica debe aplicar. Quizá le interese «corregir» un anacronismo para mantener un juego de palabras o mantener un arcaísmo para salvar una rima. Las posibilidades son infinitas y, así, su buena resolución depende del ingenio y del criterio de la persona encargada de trasladar el texto.

En la siguiente tabla, se incluye una muestra representativa de algunos problemas de este tipo junto con la solución adoptada en cada caso:

ANACRONISMOS, ARCAÍSMOS Y NEOLOGISMOS: ¿Y AHORA QUÉ?			
TIPO DE PROBLEMA		SOLUCIÓN	EXPLICACIÓN
Lenguaje actual	'Cause I, I didn't look like my <u>profile picture</u>	<i>Y dices que en la foto salgo más guapa</i>	Se ha usado la palabra <i>foto</i> y no <i>retrato</i> para mantener la alusión a las cámaras digitales.
	<u>LOL</u>	<i>No estoy bien</i>	Se ha usado la creación discursiva y se ha cambiado la frase por una que no está marcada temporalmente.

	<u>Your comment went viral</u>	<i>Ahora sos mafiosa</i>	Se ha usado un equivalente de la lengua meta, concretamente de la jerga de Twitter.
Arcaísmos	For my promiscuity outside of <u>wed</u> / <u>lock</u> up...	<i>Por ser una suelta muy dada a la acción / maridos...</i>	<i>Wedlock</i> , arcaísmo que significa ‘desposorio’. No se ha podido mantener.
	So I have a little flirt with the <u>footman</u> / as he takes my fur	<i>Y tonto un poquitín por las risas / con un criado o dos</i>	Se ha utilizado la misma palabra, aunque en español no tiene ese sabor antiguo.
	As my jam comes on the <u>lute</u>, / looking cute	<i>Yo escucho en la multitud, / al laúd</i>	Se ha mantenido el instrumento, que evoca antigüedad.

Tabla 4. *Anacronismos, arcaísmos y neologismos: ¿y ahora qué?* Creación propia.

3. Dialecto social o sociolecto

Se asocia a los estratos sociales: es la manera característica de hablar de las personas de un mismo grupo social según la combinación de distintas variables (profesión, educación, sexo, edad., etc.). Cabría destacar que todas las protagonistas del musical han sido reinas consortes de Inglaterra —e incluso de Irlanda—, pero la letra de las canciones muy pocas veces responde a su realidad sociocultural y son frecuentes las marcas de un dialecto social bajo o no propio de la realeza, como puedan ser las contracciones y las elisiones: *tryna*, *‘cause*, *I’m*, *we’re*, etc.

Dentro de la dimensión del uso, el registro tiene tres características distintivas: el campo, el evento social del acto comunicativo; el tenor, relación entre emisor y receptor, y el modo, el canal de información. Con base en lo anterior, es necesario subrayar que, debido a la naturaleza del musical, también el registro de los personajes es algo híbrido y difuso, por lo que simplemente destaca el carácter fuertemente oral de las intervenciones, que, evidentemente, se ha tenido muy presente a la hora de traducir el texto al español.

b) Matices pragmáticos

Los matices pragmáticos guardan relación con la intencionalidad del texto y, de esta manera, podemos afirmar que en *Six* dicha intencionalidad se manifiesta a través del humor, de los juegos de palabras, de la ironía y de los dobles sentidos. A continuación, se incluye una lista de algunos ejemplos junto con la técnica utilizada, que suele ser la de la creación discursiva. Es necesario aclarar que las canciones están plagadas de este recurso y que, por tanto, la siguiente tabla solamente representa una pequeña muestra:

HUMOR, IRONÍA Y JUEGOS DE PALABRAS			
	REFERENTE	SOLUCIÓN	TÉCNICA
Ironía y humor	[...] and who am I kidding / I was <u>prêt-à-manger</u>	[...] yo estaba de buena / como una crème brûlée	Adaptación intercultural
	All the British dudes, <u>lame</u> / <u>epic fail</u>	Solo hay tíos cutres: / todo mal	Creación discursiva o equivalente acuñado
	He doesn't wanna <u>bang you</u> , / somebody <u>hang you</u>	No quiere darte porra, / ¡muérete, zorra!	Creación discursiva
	I wouldn't be such a <u>b-</u> / if you could <u>get it up</u>	Cambiaría el cuento si tú / supieses dar placer	Creación discursiva
	Head back for a round of <u>croquet</u> , yeah	Echo una partida de croquet	Traducción literal
JdP y dobles sentidos	Funny how we all discuss that but never Henry's little... / <u>Prick up</u> your ears I'm the Catherine who lost her head	Siempre hablamos de eso y nunca de su cortito cacahu- / -hete aquí la Catalina a quien degolló	Creación discursiva
	<u>History's</u> about to get <u>overthrown</u>	¡Hasta la corona de Enrique estoy!	Creación discursiva
	<u>In consort</u>	¡por favor!	Omisión y amplificación
	I'm sorry, not sorry 'bout what I said, / <u>don't lose your head</u>	Y yo de cabeza que voy por él, / ¡mira que es cruel!	Creación discursiva

Tabla 6. *Humor, ironía y juegos de palabras*. Creación propia a partir de José Luis Martí Ferriol, 2010; Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir, 2001, y los apuntes de la asignatura TI0943 - Traducció Literària B-A1 I, 2020.

c) Entidades semióticas

Son problemas que tienen que ver con la inserción del texto en una cultura meta (Frederic Chaume, 2012). Por tanto, es evidente que en este apartado nos centraremos en los referentes culturales del musical y en las diferentes técnicas que se han utilizado para trasladarlos correctamente. A lo largo de las tres traducciones, es notable la tendencia a utilizar la técnica de la neutralización, seguramente debido a las restricciones que impone

la música. La precisión terminológica, por tanto, pasa a estar en un segundo plano, por detrás del humor y la cantabilidad. La siguiente tabla nos ofrece algunos ejemplos:

REFERENTES CULTURALES EN LA TRADUCCIÓN DE SIX			
	REFERENTE	SOLUCIÓN	TÉCNICA
Ex-Wives	<u>Divorced, beheaded, died, / divorced, beheaded, survived</u>	<i>Divorcio, degüello, al hoyo, / divorcio, degüello, al bollo</i>	Adaptación intracultural.
	Every <u>tudor Rose</u> has its thorns	<i>Que espinas tiene la flor tudor</i>	Neutralización por generalización
	I'm <u>that</u> Boleyn girl and I'm up next, see	<i>Yo voy segunda, una Bolena</i>	Neutralización por descripción
DLYH	Grew up in the <u>French Court</u>	<i>Después de ver Francia</i>	Neutralización por generalización
	Soon, <u>ex-communicated</u>	<i>¡Toma, pues excomulgados!</i>	Traducción literal
	Set in motion (the <u>C of E</u>)	<i>Funda él mismo una (Iglesia aquí)</i>	Neutralización por generalización
Get Down	I'm a <u>wiener schintzel</u>, not an <u>English flower</u>	<i>Yo no soy inglesa, vengo de Renania</i>	Adaptación intercultural y compresión
	And I spill it on my dress, / with the <u>gold lace trim</u>	<i>Me los tiro sin pudor, / trajos tengo mil</i>	Neutralización por generalización
	Okay ladies, let's get in <u>reformation</u>	<i>Venga, chicas, se viene una Reforma</i>	Traducción literal
	Doin' my thing in my palace in Richmond	<i>Yo estoy muy bien a mi bola por Richmond</i>	Préstamo adaptado

Tabla 5. *Referentes culturales en la traducción de Six*. Creación propia a partir de José Luis Martí Ferriol, 2010; Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir, 2001, y los apuntes de la asignatura TI0943 - Traducció Literària B-A1 I, 2020.

3.1. Problemas específicos de la TAV

La segunda cara de la moneda del nivel interno incluye todos aquellos problemas específicos de la Traducción Audiovisual. Los códigos que intervienen en el significado del texto audiovisual más relevantes para este musical en concreto son tres. A saber:

a) Código lingüístico

Six no podría considerarse, ni de lejos, un musical multilingüe. Sin embargo, un aspecto en el que se debería hacer hincapié en este apartado es la procedencia de cada reina, ya que, si bien es cierto que en la versión original todas hablan inglés, tanto Ana de Cléveris —de ascendencia alemana— como Ana Bolena —educada en Bélgica y Francia— a menudo utilizan expresiones y palabras propias de sus respectivos idiomas. Por motivos de recuento silábico y caracterización del personaje, todas estas intervenciones en L3 se han dejado intactas en la propuesta al español. No obstante, si se han tenido que cambiar por algún motivo, se ha mantenido la alusión a la cultura origen:

TÉCNICA USADA	VERSO EN INGLÉS	PROPUESTA EN ESPAÑOL
L3 sin modificar	<i>Ich bin Anne of Cleves</i>	<i>Ich bin de Cléveris</i>
Adaptación	<i>I was prêt-à-manger</i>	<i>como una crème brûlée</i>
Generalización	<i>I'm a wiener schnitzel</i>	<i>vengo de Renania</i>

En cuanto a la morfología, la fonética y la sintaxis, huelga decir que se han intentado dejar tan simples e inteligibles como fuera posible. De esta forma, la propuesta en español pretende ser lo más cantable y eufónica posible, y facilita, así, la labor de las actrices e intérpretes, al tiempo que brinda al público la oportunidad de entenderlo todo a la primera.

b) Código paralingüístico

La paralingüística comprende todos aquellos elementos, normalmente no verbales, que acompañan a la información propiamente lingüística, de la cual sugieren interpretaciones. Un buen ejemplo en la canción *Don't Lose Your Head* podrían ser los dos siguientes versos: «He wanted me, huh, obviously» y «Haha, sorry». Ni que decir tiene que el éxito de recepción de todos estos factores paralingüísticos depende en gran medida de la interpretación de la cantante, y son muchas las veces en que se han de hacer ajustes para que ambas versiones tengan la misma función y resulten igual de naturales en la lengua

meta: «Se fijó en mí, ¡ja! Claro que sí», «¡Ja, ja, ja! Perdón, perdón, ya está...». A veces, incluso es necesario añadir información y hacer uso de adiciones.

c) Código musical

Como bien se tiende a pensar, la gracia de un musical reside, cómo no, en sus canciones. Y no solamente en la parte de la letra, sino también en la forma, en el envoltorio, en la música en sí. En este apartado nos será de gran ayuda el *Pentathlon Principle* de Peter Low, del que nos serviremos para explorar cinco puntos clave de la traducción de canciones. Según este autor, un pentatleta olímpico debe competir en cinco disciplinas, aunque lo que realmente importa es la media global que se saca a partir de las cinco puntuaciones. Así, puede que voluntariamente escoja quedar segundo o incluso tercero en alguna de las pruebas, y que decida reservarse la energía para otra. De este modo deberá proceder un traductor de musicales, solo que esta vez los criterios son:

1. Cantabilidad

Si pensamos en la intencionalidad del texto, en su objetivo o en su funcionalidad, el hecho de que sea, en última instancia, una versión cantable es algo mínimamente esperable, un aspecto al que debemos dar absoluta prioridad cuando nos ponemos manos a la obra. De este modo, una buena traducción cantable tiene siempre en cuenta la «interpretabilidad», como la define Peter Low. La clave es entender que, como traductores, debemos producir un texto que funcione en el plano oral pero que, a su vez, pueda seguir la velocidad de la interpretación. Es necesario recordar que un lector de novela se puede permitir releer una página entera treinta veces seguidas, por ejemplo, pero para la audiencia de una obra en directo rebobinar resulta imposible.

Con esta idea en mente, no es de extrañar que muchas veces el traductor decida perder carga semántica o concreción lingüística en pro de la cantabilidad. De hecho, en las traducciones que se proponen más abajo, este criterio se ha tenido muy en cuenta, por lo que las transposiciones, la creación discursiva y las modulaciones afloran solas, como vemos en los siguientes ejemplos, entre los que destacan los propios títulos:

TÉCNICA USADA	VERSO EN INGLÉS	PROPUESTA EN ESPAÑOL
Modulaciones	<i>Don't got no marriage</i>	<i>que ahora estoy moza</i>
	<i>but now we're Ex-Wives</i>	<i>y ahora es un «ex» más</i>

	<i>Jane Seymour the only one he truly loved</i>	<i>Juana Seymour su único amor de verdad</i>
Creación discursiva	<i>In consort.</i>	<i>¡por favor!</i>
	<i>Why did I lose my head?</i>	<i>¿Qué juicio perdí yo?</i>
	<i>K. Howard is here and the fun's begun</i>	<i>La Howard es vicio, lujuria y más.</i>
	<i>Epic fail.</i>	<i>todo mal.</i>
	<i>Don't worry, don't worry, don't lose your head.</i>	<i>No tengo cabeza ni pies, lo sé.</i>
	<i>Don't lose your head.</i>	<i>¡Mira que es cruel!</i>
	<i>Are you blind?</i>	<i>¿no es verdad?</i>
	<i>He doesn't wanna bang you, somebody hang you.</i>	<i>No quiere darte porra, ¡múerete, zorra!</i>
	<i>Here we go.</i>	<i>Oye, bro.</i>
	<i>Get down.</i>	<i>No hay más.</i>
Transposiciones	<i>Five down, I'm the final wife</i>	<i>Contad, soy la que hago seis</i>
	<i>You, you said that I tricked ya</i>	<i>Tú crees que fui una trampa</i>
	<i>Now I ain't sayin' I'm a gold digger</i>	<i>A mí me da igual la fortuna</i>
	<i>I'm the survivor, Catherine Parr</i>	<i>Me pasé el juego, yo soy la Parr.</i>
	<i>Everybody chill</i>	<i>Tranquis, de verdad</i>

2. Sentido

Este criterio no es de los más importantes en lo que a la traducción de canciones se refiere, ya que todas las demás restricciones a las que se enfrentan los traductores hacen que sea imposible serle completamente fiel, por encima de todo, al sentido original.

En esta línea, es bastante frecuente encontrar algunos de los recursos que ya hemos mencionado en la propuesta en lengua meta, como los sinónimos (*glories and disgraces* por *lo bueno y lo malo*), cambios de metáfora (*damned witch* por *hija de pu-*, *but a pair doesn't beat a royal flush* por *pero en mate un rey también puede estar*), transposiciones (*tricked ya* por *trampa*), modulaciones (*don't got no marriage* por *ahora estoy moza*) e incluso hiperónimos en vez de hipónimos —y al revés— (*pheasant* por *viandas, acres* por *terrenos, profile picture* por *foto*).

3. Naturalidad

La naturalidad es otro de los elementos clave que nos hacen juzgar si una traducción es buena o no. Además, la traducción de canciones es especial, ya que debemos tener en cuenta siempre dos aspectos:

- a) El público escuchará —al menos en un primer contacto— la traducción solamente una única vez y, lo que es más importante, debe entenderla a la primera.
- b) El texto es escrito, pero ha de imitar a la perfección un acto comunicativo oral, espontáneo y lo más natural posible.

Con estas dos ideas en mente, y sabiendo que *Six* es un musical que destaca justamente por eso —por los juegos de palabras ingeniosos, por los versos de las canciones que muchas veces son conversaciones entre las reinas (y que, por tanto, deben ser tratadas como tal), por la rapidez de las respuestas, etc.—, la naturalidad ha sido un factor de decisión clave a la hora de traducir cada pieza.

Esto puede resultar problemático, ya que todos estos rasgos de oralidad prefabricada han de verse de algún modo reflejados en la propuesta de traducción. Aunque muchos profesionales no estén de acuerdo con la idea de introducir lenguaje extremadamente actual porque, a su parecer, el texto corre el riesgo de envejecer a marchas forzadas, en este caso se valoró utilizar, siempre en su justa medida, elementos muy propios del sociolecto de la juventud española actual, y más en concreto de la jerga de Twitter. Es por esto por lo que encontramos algunos versos como «qué asco de tíos: todo mal» o «bro, sos mafiosa». Así pues, nos aseguramos de que la funcionalidad del texto se respeta al máximo —de hecho, puede que las referencias del original tampoco se entiendan en un par de años y que envejezcan igual de mal— y, al mismo tiempo, se introducen adiciones que acabarán de darle al texto en español el toque humorístico que se haya podido perder durante el proceso, por lo que, a la larga, podría hablarse de una técnica de compensación. Además, se consigue así un contraste muy interesante con los arcaísmos, de manera que se recrea con bastante nivel de éxito la atmósfera cómica del *Six* original en inglés.

4. Rima

En este caso en concreto, la rima se ha intentado dejar tan pegada al original como ha sido posible. Tanto que, si el texto lo permitía, incluso se han mantenido los mismos fonemas del inglés. Sin embargo, como bien nos dice el *Pentathlon Principle*, no han sido pocas las ocasiones en que no se ha conseguido una rima calcada a la del original, cosa que no ha de alarmarnos en absoluto, sino que ha de servir para recordarnos que dejar

cierto margen de flexibilidad es bueno para llegar a cumplir también otros objetivos. Un buen ejemplo sería la presentación de Juana Seymour en la primera canción:

INGLÉS	ESPAÑOL
When my son was <u>newly born</u> , I died But I'm not what I seem or am I? Stick around and you'll suddenly <u>see more</u> .	<i>Al dar a <u>luz</u> fallecí y ya está, mas las apariencias engañan, no os vayáis y sabréis lo que os <u>digo</u>.</i>

5. Ritmo

Conseguir que el ritmo —o, lo que es lo mismo en este caso, la distribución silábica y de los acentos— sea la misma en ambos textos, original y traducción, es algo muy recomendable. Ahora bien, otros factores como la naturalidad o la cantabilidad pueden intervenir y obligar al traductor a sacrificar parte del original. Con esto se deduce que, en algún punto en concreto, se pueden hacer concesiones y cambiar la melodía o la pronunciación de la palabra en la propuesta traducida (el *gobernar* de Bolena), como bien nos sugiere en repetidas ocasiones Peter Low.

A esto cabe añadir que no podemos pasar por alto una de las máximas más importantes de la traducción y es que, por lo general, «la norma es que se traducen los nombres de santos, reyes, papas y similares en español y en las lenguas de su entorno, de manera que hablamos de la reina Isabel II de Inglaterra y, en inglés, por ejemplo, nuestro Carlos III es Charles III» (FundéuRAE, 2013). Es evidente que, como buen hijo del latín, al ser el castellano un idioma que tiende a ser mucho menos conciso y breve que las lenguas germánicas, las sílabas de los nombres propios se alargan. Estos sustantivos propios son primordiales en el texto y no se pueden cambiar ni tienen sinónimos, por lo que ocurre lo inevitable y el ritmo se ve afectado. Juana (dos sílabas) ocupa más que Jane (solo una), y lo mismo ocurre con Catherine y Catalina o Anne y Ana. La solución es, como ya hemos dicho anteriormente, algo sencillo: dejar de lado la melodía, el ritmo, y hacer un pequeño sacrificio para satisfacer las estrictas demandas de la precisión léxica. Por ejemplo:

INGLÉS	ESPAÑOL
Jane Seymour the only one he truly loved (11 syllables)	Juana Seymour su único amor de verdad (12 sílabas)
<i>Ich bin</i> Anne of Cleves (6 syllables)	Yo soy de Cléveris (6 sílabas, gracias a utilizar la omisión)

Conclusiones

Reflexiones sobre los resultados

La traducción de canciones es una tarea compleja en la que influyen varios factores que bajo ningún concepto pueden obviarse. Además, existen una serie de limitaciones inherentes a este tipo de traducción —y también otras restricciones compartidas con otras modalidades— que dificultan todavía más el trabajo del traductor. En la presente propuesta se han intentado superar dichos obstáculos, por lo que ha sido posible saborear una pequeña parte de un encargo real.

Asimismo, en el doblaje de canciones para musicales, lo habitual es que en la mayoría de ocasiones el público solamente disponga de una oportunidad para escuchar y, consecuentemente, entender la letra cantada. Para asegurarnos de que, sobre todo en propuestas históricas como *Six*, no se quede nada por el camino y se asimilen todos los chascarrillos, las referencias y las intertextualidades, es fundamental preparar bien el texto y contar con una buena documentación sobre el tema del que se trate.

Otro de los aspectos sobre el que no podemos pasar de puntillas es la importancia del canal visual, a través del cual el espectador recibe una amplia cantidad de información. Sin duda alguna, el hecho de haber contado únicamente con un material de partida exclusivamente acústico ha resultado una dificultad añadida en el proceso. Además, cabe destacar que, en todo texto audiovisual, ambos canales, el acústico y el visual, se retroalimentan y complementan, por lo que cabe la posibilidad de que, si el encargo hubiese contemplado la imagen, el resultado hubiese sido otro muy distinto, ya que al traducir habrían surgido nuevas restricciones —o nuevas libertades— que habrían influido en las decisiones tomadas.

Respecto a las técnicas de traducción, a falta de un recuento descriptivo que cuantifique exactamente todas las utilizadas, la mayoría han sido modulaciones y transposiciones. Sobre todo, abunda la de la creación discursiva. Esto responde a la necesidad real de superar las limitaciones impuestas por la traducción de canciones para musicales y de crear, en la medida de lo posible, un nuevo producto que sea capaz de mantener en equilibrio una serie dada de parámetros (cantabilidad, naturalidad, rima, ritmo, etc.) que aseguren un resultado correcto y a la vez funcional.

En definitiva, es importante añadir que el hecho de haber contado con una cantante experta ha resultado un factor clave a la hora de entregar un producto profesional, ya que en todo momento se ha tenido una buena comunicación con la intérprete. Sus comentarios y consejos han servido, así pues, para aumentar la calidad de la traducción, y han permitido reconocer aquello que funcionaba y aquello que era mejorable.

Aportación del trabajo

Como ya se ha mencionado anteriormente, el objetivo principal del presente trabajo ha sido siempre dual. De este modo, además de presentar una propuesta de traducción para cubrir un vacío en el sector —ya que el musical no cuenta con una versión oficial en español peninsular—, la función que persigue este TFG también es la de distribuir entre el público hispanohablante un producto cultural transgresor y sin precedentes que tenga en cuenta las voces más silenciadas. Una obra que, a diferencia de muchas otras, se basa en un relato histórico del que se sirve, a su vez, para criticar a la sociedad heteropatriarcal.

Podría considerarse interesante seguir con la traducción de los dos tercios restantes para analizar el musical con mayor profundidad, en conjunto, y, además, sería una buena oportunidad a la hora de ofrecer una muestra analizada para posibles futuros clientes.

Bibliografía

Cambridge Dictionary. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org>.

Centro Virtual Cervantes. (2008). Diccionario de términos clave de ELE. Recuperado de: <https://bit.ly/3fZtQCd>.

Chaume, Frederic. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St. Jerome.

De los Reyes Lozano, Julio. (2015). *La traducción de canciones en el cine de animación. Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de «Let it go»*. Savoirs En Prisme, 4.

Dickzen, Rachel. (2021). Over-Analyzing All the References in Six: “Don’t Lose Your Head”. *Rachel Dickzen: Author and Plotter of Schemes*. <https://bit.ly/3rVoGMX>.

Dickzen, Rachel. (2021). Over-Analyzing All the References in Six: “Ex-Wives”. *Rachel Dickzen: Author and Plotter of Schemes*. <https://bit.ly/3r3gaMO>.

Dickzen, Rachel. (2021). Over-Analyzing Six the Musical: Get Down. *Rachel Dickzen: Author and Plotter of Schemes*. <https://bit.ly/3FXBjFL>.

Emmons, Shirley y Sonntag, Stanley. (1979). *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer.

Franklin, Marc J. (2021). The Queens Behind the Queens: A Look at Six’s Pop Influences. *Playbill*. Recuperado de: <https://bit.ly/3GjaXVu>.

Franzon, Johan. (2005). Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady. En Dinda L. Gorlée. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 263-299). Brill.

FundéuRAE. (2013). ¿Por qué traducimos el nombre del papa?. *Fundación del Español Urgente*. <https://bit.ly/3K3QyWS>.

García-Jiménez, Rocío. (2013). La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones. 393. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7363>.

Gutt, Ernest-August. (2000). *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Manchester: St. Jerome.

Hurtado Albir, Amparo. (2001). *Traducción y traductología*. (2.^a ed.). Madrid: Cátedra.

Low, Peter. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11:2, 87-103.

Merriam-Webster. (2002). Recuperado de <https://www.merriam-webster.com>.

Molina, Lucía y Hurtado Albir, Amparo. (2001). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Funcionalist Approach*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Moss, Lucy y Marlow, Toby [música y letra]. (2017). Don't Lose Your Head. Modestou, Christina [intérprete]. En *Six: The Musical*. Edinburgh.

Moss, Lucy y Marlow, Toby [música y letra]. (2017). Ex-Wives. Lamb, René; Modestou, Christina; Paris, Natalie; Lyena, Genesis; Atkinson, Aimie y Hoyle, Izuka [intérpretes]. En *Six: The Musical*. Edinburgh.

Moss, Lucy y Marlow, Toby [música y letra]. (2017). Get Down. Lyena, Genesis [intérprete]. En *Six: The Musical*. Edinburgh.

Moss, Lucy y Marlow, Toby [música y letra]. (2017). *Six: The Musical*. Edinburgh.

Navarro Lloris, Guillermo. (2021). La traducción de canciones en la serie *Phineas y Ferb*. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana. <https://cutt.ly/pIHtzSu>.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es>.

Redworth, Glyn [autor] y Miloro, Caterina [locución]. (2021). Enrique VIII, amor y venganza en la corte de los Tudor [Podcast]. *National Geographic*. Recuperado de: <https://bit.ly/3ITCQFh>.

Anexos

Anexo A: Análisis de las canciones previo al proceso de traducción

La gran complejidad de la letra de las canciones requería, como no podía ser de otra manera, un análisis previo al proceso de traducción que sistematizara y cuantificara los diferentes elementos que integran el texto. De esta manera, sobre todo desde un punto de vista traductológico, el proceso se agilizó considerablemente, en concreto a la hora de escoger qué técnicas podían ser las adecuadas para cada caso.

Así pues, este estudio previo ha ayudado a situar a los personajes en un contexto económico, social, personal y cultural muy específico y, a su vez, ha condicionado las principales decisiones de traducción que vertebran la versión al castellano presentada más abajo, en el siguiente apartado. Por ejemplo, si se mantienen los anacronismos o no, si se compensan de algún modo las intertextualidades —o si se eliminan o adaptan—, si se mantienen todos los referentes culturales o si se pueden equilibrar de algún modo, etc. El blog que ha servido de inspiración para esta clasificación es el de Rachel Dickzen. Así pues, el mapa conceptual por colores que se incluye a continuación nos ayudará a clasificar los diferentes tipos de problemas que se han tenido en cuenta a la hora de traducir. A saber:

	Referentes culturales
	Intertextualidad
	Humor o ironía
	Juegos de palabras o dobles sentidos
	Anacronismos en la letra original
	Cronolecto: lenguaje del siglo XVI
	Cronolecto: lenguaje muy actual

I. Ex-wives

	<u>Ex-wives</u>	Los primeros versos corresponden a una cancioncilla infantil que sirve de regla mnemotécnica. El objetivo es acordarse de lo que le pasó a cada una de las esposas de Enrique: <i>King Henry VIII, to six wives he was wedded. One died, one survived, Two divorced, two beheaded.</i>
	<u>Divorced</u>	
	<u>Beheaded</u>	
	<u>Died</u>	
	<u>Divorced</u>	
	<u>Beheaded</u>	Además, el matrimonio de Catalina de Aragón y el de Ana de Cléveris fueron «anulados» (significa que el matrimonio se declara nulo con carácter retroactivo), de manera que no se podría considerar un «divorcio» en el sentido actual (porque se admite que algún día sí fue válido y no es el caso).
	<u>Survived</u>	
	And tonight, we are	
	<u>Live</u>	Vivas/en directo.
	Listen up let me tell you a story	
	A story that you think you've heard before	
	We know you know our names and our fame and our faces	
	Know all about the glories and the disgraces	
	I'm done 'cause all this time	
	I've been just one word in a stupid rhyme	Se refiere a la cancioncilla mnemotécnica del principio.
	So I picked up a <u>pen</u> and a microphone	Pluma/bolígrafo.
	<u>History's</u> about to get <u>overthrown</u>	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>His story</i> ('la historia de él, de Enrique VIII, en masculino') / <i>History</i> ('la Historia'). 2. <i>Overthrow</i> ('derrocar'). La última parte de la palabra suena como <i>throne</i> ('trono').

	<u>Divorced</u>	
	<u>Beheaded</u>	
	<u>Died</u>	
	<u>Divorced</u>	
	<u>Beheaded</u>	
	<u>Survived</u>	
	But just for you tonight	
	We're divorced, beheaded, <u>live</u> !	
	Welcome to the show, to the <u>historemix</u>	<i>His story mix</i> ('su historia mezclada') suena igual que <i>historemix</i> ('remix histórico').
	Switching up the flow as we add the <u>prefix</u>	Se refiere al prefijo <i>ex</i> . Advierten que no quieren ser más «mujeres de».
	Everybody knows that we used to be six wives	
	<u>Raising up the roof</u> 'til we <u>hit the ceiling</u>	<i>Raise up the roof</i> ('hacer mucho ruido, gritar, causar alboroto') / <i>Hit the ceiling</i> ('enfadarse mucho'). <i>Roof</i> ('tejado'), <i>ceiling</i> ('techo').
	Get ready for the truth that we'll be revealing	
	Everybody knows that we used to be six wives	
	But now we're	
	Ex-Wives	
	All you ever hear and read about	
	Is <u>our ex</u> and the way it ended	Se refiere a Enrique VIII.
	But a <u>pair</u> doesn't beat a <u>royal flush</u>	<i>Pair</i> y <i>royal flush</i> son dos términos que se utilizan en el póquer. En castellano serían «par» y «escalera real», respectivamente. Podría deducirse que el primero se refiere a las partes nobles del Rey y que, aunque

		normalmente una escalera es un conjunto de cinco cartas, el segundo es una alusión a las seis protagonistas del musical. Se infiere, por tanto, que lo que se quiere decir es que él no puede con ellas.
	You're gonna find out how we got <u>unfriended</u>	Alusión a las redes sociales, a Facebook más concretamente.
	Tonight we're gonna do ourselves justice	
	'Cause we're taking you to <u>court</u>	Corte real/corte (juzgados).
	And <u>every Tudor rose has its thorns</u>	El emblema de los Tudor es una rosa, por lo que este podría ser el equivalente histórico del «no es oro todo lo que reluce» o «en todas las casas cuecen habas». Además, se cuenta que Enrique llamaba a Catalina Howard su «rosa sin espinas».
	And you're gonna hear 'em <u>live</u>	
	In <u>consort</u>	En concierto/consorte.
	<u>Divorced</u>	
	<u>Beheaded</u>	
	<u>Died</u>	
	<u>Divorced</u>	
	<u>Beheaded</u>	
	<u>Survived</u>	
	But just for you tonight	
	We're divorced, beheaded, <u>live</u> !	
	Welcome to the show, to the <u>historemix</u>	
	Switching up the flow as we add the <u>prefix</u>	

	Everybody knows that we used to be six wives	
	Dancing to the beat 'til the break of day, once	
	We're done we'll start again like it's the <u>Renaissance</u>	El Renacimiento, que empezó en el reinado de Enrique VIII, pero también aparece aquí en el sentido literal de ‘renovar, empezar de cero, cambiar algo’ (el punto de vista de la historia, por ejemplo).
	Everybody knows that we used to be six wives	
	But now we're	
	Ex-Wives	
	My name's <u>Catherine of Aragon</u>	Catalina de Aragón (1509-1533)
	Was married 24 years	
	I'm a <u>paragon of royalty</u> , my loyalty is to the <u>Vatican</u>	Era hija de Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla los Reyes Católicos.
	So if you try to <u>dump</u> me	Tirar a la basura/dejar una relación.
	You won't try that again	
	I'm <u>that Boleyn girl</u> and I'm up next	Alusión a la novela <i>La otra Bolena</i> , de Philippa Gregory, que cuenta la historia de Ana y su hermana María. Después se convirtió en una película, estrenada en 2008 y protagonizada por Scarlet Johansson y Natalie Portman.
	See <u>I broke England from the church</u>	Enrique VIII rompió todo vínculo con la Iglesia Católica y fundó la Iglesia de Inglaterra para poder anular su matrimonio con Catalina y casarse con Ana Bolena.
	Yeah, I'm that sexy	
	<u>Why did I lose my head?</u>	‘Perder la cabeza’ en ambos sentidos, el literal y el metafórico. Se dice que Ana tenía mucho carácter y que no sabía controlarlo. Es una alusión a la canción que más tarde cantará Ana.

		Well, my <u>sleeves</u> may be <u>green</u> but my <u>lipstick's red</u>	<p><i>Greensleeves</i> (literalmente ‘mangas verdes’) es una melodía tradicional del folklore inglés. La leyenda asegura que Enrique VIII la compuso para su amante y futura reina Ana Bolena.</p> <p>Es también la melodía que utiliza esta canción, <i>Ex-Wives</i>.</p> <p>Los labios rojos son un símbolo de empoderamiento, de feminidad, de pasión y lujuria.</p>
		<u>Jane Seymour</u> the only one he truly loved	Juana Seymour (1504-1537)
		(Rude)	
		When my son was newly born, I died	
		<u>But I'm not what I seem or am I?</u>	No se tiene mucha información sobre su figura ni sobre su vida, en general.
		Stick around and <u>you'll suddenly see more</u>	Es una referencia a <i>Little Shop of Horrors</i> .
		<u>Ich bin</u> Anne of Cleves	Ana de Cléveris (1515-1557)
		<u>Ja!</u>	Hay partes en alemán porque ella nació en Alemania.
		When he saw my portrait, he was like	
		<u>Ja!</u>	
		But I didn't look as good as good as I <u>did in my pic</u>	Enrique envió al pintor Hans Holbein por Europa para retratar a posibles pretendientes al trono de Inglaterra. La leyenda cuenta que al Rey no le gustó una vez la vio en persona.
		Funny how we all discuss that but never Henry's little-	La gracia está en la línea que sigue.
		<u>Prick up your ears, I'm the Catherine who lost her head</u>	Si se continúa con la otra frase, en vez de decir <i>Prick up your ears</i> (‘levantad las orejas, escuchad con atención’), lo que se oye es <i>Henry's little prick</i> (‘la polla, el penecillo de Enrique’).

		La Catalina que perdió la cabeza, Catalina Howard (1523-1542).
	(Beheaded)	
	For my promiscuity outside of <u>wed</u>	<i>Wedlock</i> es un arcaísmo que en inglés se usa para referirse al matrimonio. Algo así como decir «desposorio» en castellano.
	<u>Lock</u> up your husbands	
	Lock up your sons	La historia ha señalado siempre a Catherine Howard como una mujer con fama de tener muchos pretendientes. La realidad es que no hay ninguna prueba que sustente esta teoría y este verso de la canción se burla de ello en un intento de reapropiarse de la parte más sexy de la reina.
	K. Howard is here and the fun's begun	
	Five down, I'm the final wife	
	I saw him to the end of his life	
	<u>I'm the survivor</u> <u>Catherine Parr</u>	Referencia a Beyoncé (Destiny's Child) y a su canción <i>Survivor</i> . Catalina Parr (1512-1548), que sobrevivió a Enrique.
	I bet you wanna know how I got this far	
	I said I bet you wanna know how we got this far	
	Do you wanna know how we got this far then?	
	Welcome to the show, to the <u>historemix</u>	
	Switching up the flow as we add the <u>prefix</u>	
	Everybody knows that we used to be six wives	
	Get your hands up, get this party <u>buzzing</u>	<i>To buzz</i> , 'zumbar', lo que hacen las abejas.

	You want a <u>queen bee</u> , well there's half a dozen	<i>Queen bee</i> , 'abeja reina'. Podría ser también otra referencia a Beyoncé o incluso a <i>Gossip Girl</i> .
	Everybody knows that we used to be six wives	
	But now we're	
	Ex-Wives	
	One, two, three, four, five... six!	

II. Don't Lose Your Head

	<u>Don't Lose Your Head</u>	Ana Bolena fue decapitada el 19 de mayo de 1536. La frase está en segunda persona, por lo que se infiere que podría ir dirigida a Enrique. Sería un modo de decirle que no es para tanto, que todo son habladurías y que no hay motivos para «perder la cabeza», tanto en sentido metafórico como en sentido literal.
	Grew up in the <u>French Court</u>	Aunque nacida en Inglaterra, fue enviada de muy pequeña para que acabase su educación en otra casa noble de Europa. Ana se unió a la corte de María Tudor (la hermana de Enrique VIII), que se había casado con el rey de Francia, Louis XII.
	<u>Oui, oui, bonjour</u>	Canta en francés porque estudió en Francia.
	Life was a chore so (she set sail)	
	<u>1522</u> came straight to the <u>UK</u>	Su padre le había convenido un matrimonio con su propio primo, James Butler, pero nunca llegaron a casarse. Técnicamente, el término Reino Unido no empezó a utilizarse hasta el 1800. Simplemente se llamaba Inglaterra, y a sus habitantes, ingleses —no británicos, como se les llama en el siguiente verso.
	All the <u>British</u> dudes, <u>lame</u>	Lenguaje muy actual.
	<u>Epic fail</u>	
	Ooh, I wanna dance and sing	
	<u>Politics, not my thing</u>	Por lo que se sabe, Ana sí que hizo uso de su posición en asuntos de política, sobre todo en cuestiones religiosas.
	Ooh, but then I met <u>the King</u>	Enrique VIII
	And soon my daddy said, "You should try and <u>get ahead</u> "	<i>Get ahead</i> ('salir adelante') suena igual que <i>get a head</i> ('tener una cabeza', cosa que Ana terminó por perder).

	He wanted me, huh, obviously	
	<u>Kept messaging</u> me like everyday	Como si fuese por el móvil. Neologismo.
	Couldn't be better, <u>then he sent me a letter</u> and who am I kidding	Realmente Ana recibió muchas cartas de Enrique, pero no se conservan las respuestas de ella. Todo indica a que, al menos al principio, Ana no tenía mucha costumbre de responderlas.
	I was <i>prêt-à-manger</i>	Otro galicismo.
	Ooh, sent a <u>reply</u>	Otro neologismo.
	Ooh, just saying hi	
	Ooh, you're a nice guy	
	I'll think about it maybe, <u>xo baby</u>	Neologismo. Jerga juvenil (virtual).
	Here we go	
	(You <u>sent</u> him kisses)	Como por el móvil.
	I didn't know I would <u>move in with his misses</u>	Ana era dama de honor de Catalina de Aragón, por lo que vivían en el mismo palacio los tres. A lo largo de la canción se vuelve a hacer referencia a esto más veces.
	(What?)	
	Get a life	
	<u>You're living with his wife?</u>	
	Like, what was I meant to do?	
	Sorry, not sorry 'bout what I said	
	I'm just <u>tryna</u> have some fun	Lenguaje informal y actual.
	Don't worry, don't worry, <u>don't lose your head</u>	
	I didn't mean to hurt anyone	

	<u>LOL</u> , say oh well	<i>LOL</i> , 'laughing out loud'. Propio también del lenguaje juvenil, sobre todo en las redes sociales.
	Or go to hell	
	I'm sorry, not sorry 'bout what I said	
	<u>Don't lose your head</u>	
	Three in the bed and the little one said	Se describe el mismo hecho y Ana compara la situación a hacer un trío.
	If you wanna be wed, make up your mind	
	Her or me, chum	
	Don't wanna be some	
	Girl in a <u>threesome</u>	
	Are you blind?	
	Ooh, don't be bitter	
	Ooh, 'cause I'm fitter	
	Ooh, why hasn't it hit her?	
	He doesn't want to <u>bang you</u>	Referencia al coito.
	<u>Somebody hang you</u>	Es una manera muy actual de mandar a alguien a paseo, pero también se cuenta que hace referencia a un supuesto incidente que tuvo con una de las damas de Catalina, a la que le dedicó estas mismas palabras sobre la reina.
	Here we go	
	<u>Your comment went viral</u>	De nuevo, se compara todo el revuelo que Ana causó en la corte con las típicas riñas por redes sociales que vemos hoy en día.
	I didn't really mean it but rumours spiral	

Wow Anne, <u>way to make the country hate you</u>	Aunque sí la más recordada, Ana no fue una reina muy querida en vida.
<u>Mate</u> , what was I meant to do?	
Sorry, not sorry 'bout what I said	
I'm just tryna have some fun	
Don't worry, don't worry, <u>don't lose your head</u>	
I didn't mean to hurt anyone	
<u>LOL</u> , say oh well	
Or go to hell	
I'm sorry, not sorry 'bout what I said	
<u>Don't lose your head</u>	
Tried to elope	
But the <u>Pope</u> said nope	Clemente VII. Dijo que no porque Catalina era hija de los Reyes Católicos y tía de Carlos V.
Our only hope was Henry	
He got a promotion	
Caused a commotion	
Set in motion <u>the C of E</u>	<i>The Church of England</i> , 'la Iglesia de Inglaterra'
The rules were so outdated	
Us two wanted to get <u>X-rated</u>	Como una película porno, 'no apta para menores, con tres rombos'. Ana y Enrique querían acostarse sin Catalina enmedio.
Soon, <u>ex-communicated</u>	Acabaron excomulgados.
Everybody chill, it's <u>totes</u> God's will	Suena a un «o sea, total» pijo nuestro.
Henry's out every night on the town	

	Just sleeping around, <u>like what the hell?</u>	Incluso se llegó a encaprichar de una de las damas de honor de Ana, Juana Seymour, otra de sus futuras esposas.
	If that's how it's gonna be	
	<u>Maybe I'll flirt with a guy or three</u>	Ana también era conocida por coquetear con hombres de la corte, incluso con su propio hermano, Jorge Bolena. Por esto se la acusó de adulterio e incesto y se la encerró en la Torre de Londres.
	Just to make him <u>jell</u>	<i>Jealous</i> , 'celoso'
	Henry finds out and he goes mental	
	He screams and shouts	
	Like so judgemental	
	You <u>damned witch</u>	A Ana también se la acusó de ser una bruja y de tener contacto con la hechicería.
	<u>Mate</u> , just <u>shut up</u>	
	I wouldn't be such a <u>b-</u>	'Una suelta, una puta'
	If you could <u>get it up</u>	Posibles problemas de disfunción eréctil del monarca.
	Here we go	
	(Is that what you said?)	
	And now he's going 'round like off with her head	
	(No)	
	Yeah, I'm pretty sure he means it	
	(Seems it)	
	What was I meant to do?	
	(What was she meant to do?)	
	Like what was I meant to do?	

	(What was she meant to do?)	
	No, but what was I meant to do?	
	Sorry, not sorry 'bout what I said	
	I'm just tryna have some fun	
	Don't worry, don't worry, <u>don't lose your head</u>	
	I didn't mean to hurt anyone	
	<u>LOL</u> , say oh well	
	Or go to hell (she's going to hell)	
	Sorry, not sorry 'bout what I said	
	Sorry, not sorry 'bout what she said	
	Sorry, not sorry 'bout what I said	
	<u>Don't lose your head</u>	
	<u>Haha, sorry</u>	

III. Get Down

	Get Down	‘Arrodíllate’, lo que le diría un Rey a su súbdito. En este caso, a quien va dirigida la frase es al propio monarca.
	Sittin' here all alone	Después de anular su matrimonio con Ana de Cléveris, el Rey le regaló dos residencias: el palacio de Richmond y el de Bletchingley, puede que para conservar la alianza con el hermano de Ana.
	On a <u>throne</u>	Vocabulario propio del estilo de la canción, cuyo objetivo es presumir a toda costa de lo que se tiene.
	In a <u>palace</u> that I happen to own	Se refiere a Richmond, como se observa más tarde.
	Bring me some <u>pheasant</u>	
	Keep it on the bone	
	Fill my <u>goblet</u> up to the brim	
	Sippin' on mead and I spill it on my dress	
	With the <u>gold lace trim</u>	En referencia al vestido que lleva en el famoso retrato que Holbein le pintó.
	Not very prim and proper	
	Can't make me stop	
	<u>I wanna go hunting</u> , any takers?	Sigue queriendo fardar.
	I'm not fake 'cause <u>I've got acres and acres</u>	Lo mismo.
	Paid for with my own riches	
	Where my <u>hounds</u> at? Release the <u>bitches</u>	<i>Hound</i> (‘perro de caza, sabueso’) se relaciona con <i>bitches</i> (‘las perras, sus otras cinco compañeras’).
	(Woof)	
	Everyday	

	Head back for a round of <u>croquet</u> , yeah	Un deporte de ricos.
	'Cause I'm a playa	
	And tomorrow, I'll <u>hit replay</u>	Como si fuese un vídeo en el móvil que se puede pausar y volver a reproducir.
	You, you said that I tricked ya	
	'Cause I, <u>I didn't look like my profile picture</u>	Esto hace alusión al incidente que se ha explicado en la primera canción, cuando Hans Holbein pintó un retrato de Ana que, según Enrique, no se correspondía con la realidad. Aquí se presenta de un modo muy actual, como si fuese la foto de perfil de Instagram o de Tinder de la reina.
	Too, too bad I don't agree	
	So I'm gonna hang it up for everyone to see	
	And you can't stop me 'cause	
	<u>I'm the queen of the castle</u>	El estribillo de esta canción es una rima infantil muy popular en países anglófonos, cosa que le añade un toque de humor a la situación en la que se encuentra Ana y que se describe aquí en estos versos.
	<u>Get down, you dirty rascal</u>	
	<u>Get down</u>	
	<u>Get down</u>	
	<u>Get down you dirty rascal</u>	
	<u>Get down</u>	
	<u>Get down</u>	
	<u>'Cause I'm the queen of the castle</u>	
	When I get bored	
	<u>I go to court</u>	Sí que se tiene constancia de que Ana fuese a visitar la corte de vez en cuando.
	Pull up outside <u>in my carriage</u>	

	<u>Don't got no marriage</u>	Algo que, en efecto, era cierto.
	So I have a little flirt with the <u>footman</u>	El criado
	As he takes my <u>fur</u>	Abrigo de pieles/pelo púbico.
	As you were	Expresión de la jerga militar. Es como decir: «¡Vuelvan a sus puestos!».
	Making my way to the <u>dance floor</u>	Como en una discoteca moderna (o un salón de baile antiguo).
	Some boys <u>making advance</u>	Como quien liga en una discoteca.
	I ignore them	
	'Cause my jam <u>comes on the lute</u>	Cuando «ponen» su canción en el laúd. De nuevo, lo antiguo se mezcla con lo nuevo.
	Looking cute	
	<u>Das ist gut</u>	Ella es alemana, por lo que esta expresión en alemán casa muy bien con el personaje.
	All eyes on me	
	No criticism	
	I look more <u>rad</u> than <u>Lutheranism</u>	<i>Rad</i> , 'molona'. Podría pensarse que Ana fuera luterana, pues creció durante la Reforma en Alemania, pero su madre crió a todos sus hijos según sus principios católicos.
	Dance so hard that I'm causin' a sensation	
	Okay ladies, let's get in <u>reformation</u>	La Reforma protestante. También es una referencia a la frase de Beyoncé « <i>Okay ladies, now let's get in formation</i> », de la canción <i>Formation</i> . Reforma también en su sentido literal.
	You, you said that I tricked ya	
	'Cause I, I didn't look like <u>my profile picture</u>	

	Too, too bad I don't agree	
	So I'm gonna hang it up for everyone to see	
	And you can't stop me 'cause	
Blue	<u>I'm the queen of the castle</u>	
	<u>Get down, you dirty rascal</u>	
	<u>Get down</u>	
	<u>Get down (You dirty rascal)</u>	
	<u>Get down</u>	
	<u>Get down</u>	
	<u>'Cause I'm the queen of the castle</u>	
Orange	Now I ain't sayin' I'm a <u>gold digger</u>	'Una sacacuartos, una cazafortunas'
	But check my prenup, and go figure	
Green	<u>Got gold chains</u>	Sigue queriendo presumir. Ahora ya incluye algunas palabras propias del <i>braggadocio</i> moderno, que se explica a continuación con más detalle.
	Symbolic of my faith to the higher power	
Yellow	<u>In the fast lane</u>	Podría ser una referencia al género que intenta imitar la canción, el <i>braggadocio</i> , en donde el cantante, generalmente hombre, presume de sus joyas, de sus coches o de sus posesiones en general. Aquí Ana cambia la figura del vehículo por el equivalente de la época, caballos.
Orange	<u>My horses can trot up to 12 miles an hour</u>	
	Let me explain	
Green	I'm a <u>wiener schnitzel</u> , not an English flower	Un tipo de carne de Viena. Significa que ella es una alemana ruda, no una «mujerzuela» inglesa.

	No one tells me I need <u>a rich man</u>	Podría ser una referencia a la famosa frase de Cher: « <i>I don't need a Rich man, I am the Rich man</i> ».
	Doin' my thing in my palace in <u>Richmond</u>	
	You, you said that I tricked ya (Tricked ya)	
	'Cause I (I), I didn't look like my <u>profile picture</u> (No no)	
	Too, too bad I don't agree (Too bad I don't agree)	
	So I'm gonna hang it up (hang it up, hang it up) for everyone to see	
	And you can't stop, you can't stop me 'cause	
	<u>I'm the queen of the castle</u>	
	<u>Get down, you dirty rascal</u>	
	<u>Get down</u> (Yeah, c'mon, ha!)	
	<u>Get down</u> (Get down with me)	
	<u>Get down you dirty rascal</u>	
	<u>Get down</u> (It's Anna of Cleves)	
	(Aha-ha-ha, get)	
	<u>Get down</u> (Ow!)	
	<u>'Cause I'm the queen of the castle</u>	

Anexo B: Traducción al español

I. Ex-wives

<i>Ex-wives</i>	<i>Un «ex» más</i>
Divorced	<i>Divorcio,</i>
Beheaded	<i>degüello</i>
Died	<i>al hoyo.</i>
Divorced	<i>Divorcio,</i>
Beheaded	<i>degüello,</i>
Survived	<i>al bollo.</i>
And tonight, we are	<i>Y hoy sabréis la ver-</i>
Live	<i>-¡dad!</i>
Listen up let me tell you a story	<i>Escuchad, que os contamos un cuento</i>
A story that you think you've heard before	<i>de ciertas chicas que aún no conocéis.</i>
We know you know our names and our fame and our faces	<i>Sabemos que os sabéis nuestros nombres por algo,</i>
Know all about the glories and the disgraces	<i>todo lo que pasó, lo bueno y lo malo.</i>
I'm done 'cause all this time	<i>Hoy dejamos de ser</i>
I've been just one word in a stupid rhyme	<i>mujeres florero al lado de un rey.</i>
So I picked up a pen and a microphone	<i>Micro y plumilla en mano ahí va una canción:</i>
History's about to get overthrown	<i>¡Hasta la corona de Enrique estoy!</i>
Divorced	<i>Divorcio,</i>
Beheaded	<i>degüello</i>
Died	<i>al hoyo.</i>

Divorced	<i>Divorcio,</i>
Beheaded	<i>degüello,</i>
Survived	<i>al bollo.</i>
But just for you tonight	<i>Y sin más dilación,</i>
We're divorced, beheaded, live!	<i>ahí os va esta canción.</i>
Welcome to the show, to the historemix	<i>Se abre ya el telón, hagamos memoria,</i>
Switching up the flow as we add the prefix	<i>que un prefijo aquí cambiará la historia.</i>
Everybody knows that we used to be six wives	<i>Ya hace tiempo que pasamos por el altar.</i>
Raising up the roof 'til we hit the ceiling	<i>Desahoguémonos, gritemos bien fuerte,</i>
Get ready for the truth that we'll be revealing	<i>sabréis hoy la verdad, nuestra mala suerte.</i>
Everybody knows that we used to be six wives	<i>Ya hace tiempo que pasamos por el altar.</i>
But now we're	<i>Y ahora es un</i>
Ex-Wives	<i>«ex» más.</i>
All you ever hear and read about	<i>Y la Historia se centró en hablar</i>
Is our ex and the way it ended	<i>solo de él y su «gran» figura,</i>
But a pair doesn't beat a royal flush	<i>pero en mate un rey también puede estar:</i>
You're gonna find out how we got, unfriended	<i>veréis la cara oculta de esta luna.</i>
Tonight we're gonna do ourselves justice	<i>Y así hoy nos haremos justicia</i>
'Cause we're taking you to court	<i>en la corte del amor,</i>
And every Tudor rose has its thorns	<i>que espinas tiene la flor Tudor.</i>
And you're gonna hear 'em live	<i>Mirad bien y no os pinchéis,</i>
In consort	<i>¡por favor!</i>

Divorced	<i>Divorcio,</i>
Beheaded	<i>degüello,</i>
Died	<i>al hoyo.</i>
Divorced	<i>Divorcio,</i>
Beheaded	<i>degüello,</i>
Survived	<i>al bollo.</i>
But just for you tonight	<i>Y sin más dilación,</i>
We're divorced, beheaded, live!	<i>ahí os va esta canción.</i>
Welcome to the show, to the historemix	<i>Se abre ya el telón, hagamos memoria,</i>
Switching up the flow as we add the prefix	<i>que un prefijo aquí cambiará la historia.</i>
Everybody knows that we used to be six wives	<i>Ya hace tiempo que pasamos por el altar.</i>
Dancing to the beat 'til the break of day, once	<i>No os podéis perder el Renacimiento,</i>
We're done we'll start again like it's the Renaissance	<i>la cosa es repetirse, tomad asiento.</i>
Everybody knows that we used to be six wives	<i>Ya hace tiempo que pasamos por el altar.</i>
But now we're	<i>Y ahora es un</i>
Ex-Wives	<i>«ex» más.</i>
My name's Catherine of Aragon	<i>Yo soy Catalina de Aragón,</i>
Was married 24 years	<i>24 primave-</i>
I'm a paragon of royalty, my loyalty is to the Vatican	<i>-ras duró mi unión, no hay otra igual, y soy más papista que el Papa, ¿así</i>
So if you try to dump me	<i>que quieres el divorcio?</i>
You won't try that again	<i>Lo vas a lamentar.</i>
I'm that Boleyn girl and I'm up next	<i>Yo voy segunda, una Bolena</i>

See I broke England from the church	<i>y separé al Vatica-</i>
Yeah, I'm that sexy	<i>-no de Inglaterra.</i>
Why did I lose my head?	<i>¿Qué juicio perdí yo?</i>
Well, my sleeves may be green but my lipstick's red	<i>Mangas verdes y labios rojo pasión.</i>
Jane Seymour the only one he truly loved	<i>Juana Seymour su único amor de verdad.</i>
(Rude)	<i>¡No!</i>
When my son was newly born, I died	<i>Al dar a luz fallecí y ya está,</i>
But I'm not what I seem or am I?	<i>mas las apariencias engañan,</i>
Stick around and you'll suddenly see more	<i>no os vayáis y sabréis lo que os digo.</i>
<i>Ich bin</i> Anne of Cleves	<i>Ich bin de Cléveris.</i>
<i>Ja!</i>	<i>(¡Ja!)</i>
When he saw my portrait, he was like	<i>Me vio en un retrato y quiso hacer...</i>
<i>Ja!</i>	<i>(¡Ja!)</i>
But I didn't look as good as good as I did in my pic	<i>Pero me habían pintado atractivo de más,</i>
Funny how we all discuss that but never Henry's little-	<i>siempre hablamos de eso y nunca de su cortito cacahu-</i>
Prick up your ears, I'm the Catherine who lost her head	<i>-hete aquí a la Catalina a quien degolló.</i>
(Beheaded)	<i>(¡Qué suerte!)</i>
For my promiscuity outside of wed	<i>Por ser una suelta muy dada a la acción.</i>
Lock up your husbands	<i>Maridos, hijos,</i>
Lock up your sons	<i>todos me van,</i>
K. Howard is here and the fun's begun	<i>la Howard es vicio, lujuria y más.</i>
Five down, I'm the final wife	<i>Contad, soy la que hace seis</i>

I saw him to the end of his life	<i>y ante mí le dio por fallecer.</i>
I'm the survivor Catherine Parr	<i>Me pasé el juego, me llamo Parr.</i>
I bet you wanna know how I got this far	<i>¿Queréis saber qué hice para ganar?</i>
I said I bet you wanna know how we got this far	<i>¿Queréis? ¿Queréis saber que hicimos para ganar?</i>
Do you wanna know how we got this far then?	<i>¿No queréis saber nuestro gran final, pues?</i>
Welcome to the show, to the historemix	<i>Se abre ya el telón, hagamos memoria,</i>
Switching up the flow as we add the prefix	<i>que un prefijo aquí cambiará la historia.</i>
Everybody knows that we used to be six wives	<i>Ya hace tiempo que pasamos por el altar.</i>
Get your hands up, get this party buzzing	<i>Manos arriba, esto es una oferta:</i>
You want a queen bee, well there's half a dozen	<i>por el precio de una hay media docena.</i>
Everybody knows that we used to be six wives	<i>Ya hace tiempo que pasamos por el altar.</i>
But now we're	<i>Y ahora es un</i>
Ex-Wives	<i>«ex» más.</i>
One, two, three, four, five... six!	<i>Un, dos, tres, cua, cin... ¡seis!</i>

II. Don't Lose Your Head

<i>Don't Lose Your Head</i>	<i>¡Mira que es cruel!</i>
Grew up in the French Court	<i>Después de ver Francia,</i>
<i>Oui, oui, bonjour</i>	<i>oui, oui, bonjour,</i>
Life was a chore so (she set sail)	<i>¡qué perezón! (Se hizo a la mar.)</i>
1522 came straight to the UK	<i>Me vine a Inglaterra y qué asco de tierra,</i>
All the British dudes, lame	<i>solo hay tíos cutres.</i>
Epic fail	<i>(Todo mal.)</i>
Ooh, I wanna dance and sing	<i>Uh, a mí me va cantar.</i>
Politics, not my thing	<i>¿Gobernar? Me da igual.</i>
Ooh, but then I met the King	<i>Uh, y al Rey que fui a parar.</i>
And soon my daddy said, "You should try and get ahead"	<i>Mi padre me advirtió: «Ten cabeza y dale, ¿no?».</i>
He wanted me, huh, obviously	<i>Se fijó en mí, ¡ja! Claro que sí,</i>
Kept messaging me like everyday	<i>enviando cartitas cada dos por tres.</i>
Couldn't be better, then he sent me a letter and who am I kidding	<i>Todo perfecto, va y me escribe; en efecto, yo estaba de buena</i>
I was <i>prêt-à-manger</i>	<i>como una crème brûlée.</i>
Ooh, sent a reply	<i>Uh, le di a enviar.</i>
Ooh, just saying hi	<i>Uh, «Hola, zagal».</i>
Ooh, you're a nice guy	<i>Uh, «No estás nada mal.</i>
I'll think about it maybe, xo baby	<i>No quiero entrar al trapo. Un beso, guapo».</i>
(Oh, oh) Here we go	<i>(Oh, oh.) ¡Por favor!</i>
(You sent him kisses)	<i>(¿Le enviaste besos?)</i>

I didn't know I would move in with his misses	<i>No sabía que yo iba a estar con la otra y eso.</i>
(What?)	<i>(¿Qué?)</i>
Get a life	<i>¡Ya está bien!</i>
You're living with his wife?	<i>(¡Que estás con su mujer!)</i>
Like, what was I meant to do?	<i>¿Y cuál era la otra opción?</i>
Sorry, not sorry 'bout what I said	<i>Bueno, una pena que ahora ya esté,</i>
I'm just tryna have some fun	<i>era un poquitín de acción.</i>
Don't worry, don't worry, don't lose your head	<i>No tengo cabeza ni pies, lo sé,</i>
I didn't mean to hurt anyone	<i>tampoco iba con mala intención.</i>
LOL, say oh well	<i>No estoy bien, ¿y ahora qué?</i>
Or go to hell	<i>¿Qué voy a hacer?</i>
I'm sorry, not sorry 'bout what I said	<i>Y yo de cabeza que voy por él,</i>
Don't lose your head	<i>¡mira que es cruel!</i>
Three in the bed and the little one said	<i>Decídete, que ahora ya somos tres</i>
If you wanna be wed, make up your mind	<i>y es verdad que después una se irá.</i>
Her or me, chum	<i>Y yo, tío,</i>
Don't wanna be some	<i>paso de tríos,</i>
Girl in a threesome	<i>que son un lío, o</i>
Are you blind?	<i>¿no es verdad?</i>
Ooh, don't be bitter	<i>Uh, tú das pena.</i>
Ooh, 'cause I'm fitter	<i>Uh, yo estoy buena.</i>
Ooh, why hasn't it hit her?	<i>Uh, ¿no monta una escena?</i>
He doesn't want to bang you	<i>No quiere darte porra,</i>

Somebody hang you	<i>¡muérete, zorra!</i>
(Oh, oh) Here we go	<i>(Oh, oh.) Oye, bro,</i>
Your comment went viral	<i>ahora sos mafiosa.</i>
I didn't really mean it but rumours spiral	<i>Lo dije por decir, no es otra cosa.</i>
(Wow Anne, way to make the country hate you)	<i>(Uf, tú sigue así y verás el follón.)</i>
Mate, what was I meant to do?	<i>¿Y cuál era la otra opción?</i>
Sorry, not sorry 'bout what I said	<i>Bueno, una pena que ahora ya esté,</i>
I'm just tryna have some fun	<i>era un poquitín de acción.</i>
Don't worry, don't worry, don't lose your head	<i>No tengo cabeza ni pies, lo sé,</i>
I didn't mean to hurt anyone	<i>tampoco iba con mala intención.</i>
LOL, say oh well	<i>No estoy bien, ¿y ahora qué?</i>
Or go to hell	<i>¿Qué voy a hacer?</i>
I'm sorry, not sorry 'bout what I said	<i>Y yo de cabeza que voy por él,</i>
Don't lose your head	<i>¡esto es muy cruel!</i>
Tried to elope	<i>Yo quise huir,</i>
But the pope said nope	<i>no me dejan ir</i>
Our only hope was Henry	<i>y Enrique es mi única elección.</i>
He got a promotion	<i>Se gana un ascenso,</i>
Caused a commotion	<i>pues sin consenso</i>
Set in motion (the C of E)	<i>funda él mismo una (Iglesia aquí).</i>
The rules were so outdated	<i>El mundo está pasado y</i>
Us two wanted to get X-rated	<i>todo por restregarse un rato.</i>
Soon, ex-communicated	<i>(¡Toma! Pues excomulgados.)</i>

Everybody chill, it's totes God's will	<i>Tranquis, de verdad, que a Dios le va.</i>
Henry's out every night on the town	<i>El Rey sale de noche a cazar</i>
Just sleeping around, like what the hell?	<i>y lo hace con más de una mujer,</i>
If that's how it's gonna be	<i>si esto va a ser así</i>
Maybe I'll flirt with a guy or three	<i>yo me echaré uno para mí,</i>
Just to make him jell	<i>a ver qué hace él.</i>
Henry finds out and he goes mental	<i>Vuelve a palacio y va y se entera,</i>
He screams and shouts	<i>se pone así,</i>
Like so judgemental	<i>todo hecho una fiera:</i>
You damned witch	<i>«¡Hija de pu-!».</i>
Mate, just shut up	<i>¡Eh, hay que ver!</i>
I wouldn't be such a b-	<i>Cambiaría el cuento si tú</i>
If you could get it up	<i>supieses dar placer.</i>
(Oh, oh) Here we go	<i>(Oh, oh.) ¡Oye, no!</i>
(Is that what you said?)	<i>(¿Qué haces, mujer?)</i>
And now he's going 'round like off with her head	<i>Quiere cortarme el cuello y no es menester...</i>
(No)	<i>(¡No!)</i>
Yeah, I'm pretty sure he means it	<i>Sí, creo que va en serio.</i>
(Seems it)	<i>(¿En serio?)</i>
What was I meant to do?	<i>¿Cuál era la otra opción?</i>
(What was she meant to do?)	<i>(No tenía elección.)</i>
Like what was I meant to do?	<i>¿Cuál era la otra opción?</i>
(What was she meant to do?)	<i>(No tenía elección.)</i>

No, but what was I meant to do?	<i>¿Y es que cuál era la otra opción?</i>
Sorry, not sorry 'bout what I said	<i>Bueno, una pena que ahora ya esté,</i>
I'm just tryna have some fun	<i>era un poquitín de acción.</i>
Don't worry, don't worry, don't lose your head	<i>No tengo cabeza ni pies, lo sé,</i>
I didn't mean to hurt anyone	<i>tampoco iba con mala intención.</i>
LOL, say oh well	<i>No estoy bien, ¿y ahora qué?</i>
Or go to hell (she's going to hell)	<i>¿Qué voy a hacer? (¿Y qué va a hacer?)</i>
Sorry, not sorry 'bout what I said	<i>Bueno, una pena que ahora ya esté.</i>
(Sorry, not sorry 'bout what she said)	<i>(Bueno, una pena que ahora ya esté.)</i>
Sorry, not sorry 'bout what I said	<i>Yo de cabeza que voy por él,</i>
Don't lose your head	<i>¡mira que es cruel!</i>
Haha, sorry	<i>¡Ja, ja, ja! Perdón, perdón, ya está...</i>

III. Get Down

<i>Get Down</i>	<i>No hay más</i>
Sittin' here all alone	<i>Sentada en mi trono estoy,</i>
On a throne	<i>porque hoy</i>
In a palace that I happen to own	<i>de un palacio dueña y ama yo soy,</i>
Bring me some pheasant	<i>traedme mis viandas</i>
Keep it on the bone	<i>y piel de tejón.</i>
Fill my goblet up to the brim	<i>Bebo copas, fiesta sin fin,</i>
Sippin' on mead and I spill it on my dress	<i>vino o licor, me los tiro sin pudor</i>
With the gold lace trim	<i>trajes tengo mil.</i>
Not very prim and proper	<i>Eso no es «de señoras».</i>
Can't make me stop	<i>Pues me da igual.</i>
I wanna go hunting, any takers?	<i>Me aburro aquí siempre sola en casa,</i>
I'm not fake 'cause I've got acres and acres	<i>sí, ¿y qué pasa? Pues me marchó de caza</i>
Paid for with my own riches	<i>por mis propios terrenos,</i>
Where my hounds at? Release the bitches	<i>que mis perras no tienen dueño.</i>
(Woof)	<i>(¡Guau!)</i>
Everyday	<i>Y después</i>
Head back for a round of croquet, yeah	<i>echo una partida de croquet,</i>
'Cause I'm a playa	<i>¡qué buen deporte!</i>
And tomorrow, I'll hit replay	<i>Y mañana, pues otra vez.</i>
You, you said that I tricked ya	<i>Tú crees que fui una trampa</i>
'Cause I, I didn't look like my profile picture	<i>y dices que en la foto salgo más guapa,</i>

Too, too bad I don't agree	<i>pero es que eso no va así.</i>
So I'm gonna hang it up for everyone to see	<i>Si quieres la cuelgo y que lo decidan por ti y</i>
And you can't stop me 'cause	<i>se van a reír, pues</i>
I'm the queen of the castle	<i>soy la ama y señora</i>
Get down, you dirty rascal	<i>y aquí mando yo ahora,</i>
Get down	<i>no hay más.</i>
Get down	<i>No hay más.</i>
Get down you dirty rascal	<i>Y aquí mando yo ahora,</i>
Get down	<i>no hay más.</i>
Get down	<i>No hay más.</i>
'Cause I'm the queen of the castle	<i>Pues soy la ama y señora.</i>
When I get bored	<i>Si hastiada estoy,</i>
I go to court	<i>de corte voy.</i>
Pull up outside in my carriage	<i>Me planto allí en mi carroza,</i>
Don't got no marriage	<i>que ahora estoy moza,</i>
So I have a little flirt with the footman	<i>y tonto un poquitín por las risas</i>
As he takes my fur	<i>con un criado o dos,</i>
As you were	<i>¡qué calor!</i>
Making my way to the dance floor	<i>Salgo a la pista de baile,</i>
Some boys making advance	<i>muchos quieren besarme,</i>
I ignore them	<i>¡qué plastas!</i>
'Cause my jam comes on the lute	<i>Yo escucho en la multitud</i>
Looking cute	<i>al laúd.</i>

<i>Das ist gut</i>	¡Das ist gut!
All eyes on me	<i>Me miran y</i>
No criticism	<i>me da lo mismo,</i>
I look more rad than Lutheranism	<i>pues soy más guay que el luteranismo.</i>
Dance so hard that I'm causin' a sensation	<i>Bailo y canto y la pista se transforma:</i>
Okay ladies, let's get in reformation	<i>venga, chicas, se viene una Reforma.</i>
You, you said that I tricked ya (tricked ya)	<i>Tú crees que fui una trampa (¡Trampa!)</i>
'Cause I, I didn't look like my profile picture	<i>y dices que en la foto salgo más guapa,</i>
Too, too bad I don't agree	<i>pero es que eso no va así.</i>
So I'm gonna hang it up for everyone to see	<i>Si quieres la cuelgo y que lo decidan por ti y</i>
And you can't stop me 'cause	<i>se van a reír, pues</i>
I'm the queen of the castle	<i>soy la ama y señora</i>
Get down, you dirty rascal	<i>y aquí mando yo ahora,</i>
Get down	<i>no hay más.</i>
Get down (You dirty rascal)	<i>No hay más. (¡Mando yo ahora!)</i>
Get down	<i>No hay más.</i>
Get down	<i>No hay más.</i>
'Cause I'm the queen of the castle	<i>Pues soy la ama y señora.</i>
Now I ain't sayin' I'm a gold digger	<i>A mí me da igual la fortuna,</i>
But check my prenup, and go figure	<i>pero me gusta esa suma.</i>
Got gold chains	<i>El oro</i>
Symbolic of my faith to the higher power	<i>que me cuelga del cuello es por ser tan beata</i>
In the fast lane	<i>y mi corcel</i>

My horses can trot up to 12 miles an hour	<i>va a doscientos por hora y la furia desata.</i>
Let me explain	<i>Oídmeme bien:</i>
I'm a wiener schnitzel, not an English flower	<i>yo no soy inglesa, vengo de Renania.</i>
No one tells me I need a rich man	<i>No necesito a un hombre rico,</i>
Doin' my thing in my palace in Richmond	<i>yo estoy muy bien a mi bola por Richmond.</i>
You, you said that I tricked ya (Tricked ya)	<i>Tú crees que fui una trampa (¡Trampa!)</i>
'Cause I (I), I didn't look like my profile picture (No no)	<i>y dices (Di...) que en la foto salgo más guapa (¡No, no!),</i>
Too, too bad I don't agree (Too bad I don't agree)	<i>pero es que eso no va así. (¡Que eso no va así!)</i>
So I'm gonna hang it up (hang it up, hang it up) for everyone to see	<i>Si quieres la cuelgo y que (¡Cuelgo y que, cuelgo y que!) lo decidan por ti y</i>
And you can't stop you can't stop me 'cause	<i>se van, a, van reír, pues</i>
I'm the queen of the castle	<i>soy la ama y señora</i>
Get down, you dirty rascal	<i>y aquí mando yo ahora,</i>
Get down (Yeah, c'mon, ha!)	<i>no hay más. (Venga, ¡dadle!)</i>
Get down (Get down with me)	<i>No hay más. (Sí, señor, ¡mando yo!)</i>
Get down you dirty rascal	<i>No hay más, soy la señora.</i>
Get down (It's Anna of Cleves)	<i>No hay más. (Soy la de Cléveris.)</i>
(Aha-ha-ha, get)	<i>(¡Que no hay más!)</i>
Get down (Ow!)	<i>No hay más. (¡Uh!)</i>
'Cause I'm the queen of the castle	<i>Pues soy la ama y señora.</i>

Anexo C: Grabación de una de las canciones (*Don't Lose Your Head*)

«De ser posible, los traductores deberían adentrarse en las canciones en cuestión cantándolas» (Peter Low, 2003, p. 98). Esta es una frase de Peter Low que resume a la perfección el motivo por el que se ha decidido contratar a una cantante profesional, ya que no es lo mismo leer la letra de una canción que escuchar la propuesta de viva voz: el objetivo que se persigue, como no podría ser de otra manera, es el de recrear el hipotético efecto que tendría esta versión traducida en el público para el que ha sido creada. Así pues, se podrá apreciar de una manera mucho más dinámica y realista cómo todo lo aprendido a lo largo de las páginas anteriores se plasma en la letra de una canción. Una canción que, por si fuera poco, debe funcionar de acorde a una melodía y a unos parámetros musicales concretos.

Debemos tener en cuenta que se ha escogido esta y no otra porque, al presentarle el proyecto a la intérprete, ella misma consideró que dicha pieza era la que mejor se adaptaba a su rango vocal. De igual modo, es innegable que *Don't Lose Your Head* está plagada de humor, ironía, referentes culturales y demás elementos de alto valor traductológico, un pequeño muestrario en miniatura que ilustra muy bien la teoría que respalda el trabajo.

Con los siguientes QR y enlaces se puede acceder a las versiones en inglés y en castellano de esta canción, para la que se ha propuesto el título *¡Mira que es cruel!*:

EN: <i>Don't Lose Your Head</i>	ES: <i>¡Mira que es cruel!</i>
https://bit.ly/3pTEz6v	https://bit.ly/3MyfRm1
	