FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Curso 2025-2026

SPANISH VERSION: LA TRADUCCIÓN MUSICAL, ANÁLISIS DE LAS VERSIONES EN ESPAÑOL DE CANCIONES ORIGINALES EN INGLÉS DE LOS 2000 Y ELABORACIÓN DE NUEVAS VERSIONES

Bello embustero de Beyoncé, Te Aviso, Te Anuncio (Tango) de Shakira y Seguiré sin ti de Mónica Naranjo

Hugo Torrecilla Muro

1633129

TUTOR/A

LAIA LLINÀS BERTRAN

Barcelona, 31 de mayo de 2026

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

A mi tutora, Laia Llinàs, por ser una docente excelente al igual que una tutora atenta y paciente, que aceptó este trabajo a pesar de las dudas.

A mis amigas, que apoyan mis decisiones vitales y me animan a perseguir mis ambicionas, a ser yo mismo sin ningún remordimiento.

A las artistas escogidas y a aquellas mencionadas en el trabajo, porque tener una carrera exitosa en la industria musical siendo mujer con toda la presión que eso supone da un ejemplo de constancia y esfuerzo.

.

A mí mismo, por persistir y continuar dando lo mejor de mí cuando mi corazón estaba sanando. Centrarme en conseguir aquello que anhelo en un mundo donde el amor es líquido, la disidencia es señalada y el arte es censurado resulta francamente difícil. Pero más tarde o más temprano tendré la vida que merezco.

Hugo Torrecilla Muro

Datos del TFG

Título: *Spanish version*: la traducción musical, análisis de canciones originales en inglés de los 2000 y elaboración de nuevas versiones.
Títol: *Spanish version*: la traducció musical, anàlisi de cançons originals en anglès dels 2000 i elaboració de noves versions.
Title: *Spanish version*: musical translation, original 2000s English songs analysis and drafting of new versions.

Autor: Hugo Torrecilla Muro
Tutora: Laia Llinàs Bertran
Centro: Universitat Autònoma de Barcelona
Estudios: Grado en Traducción e Interpretación
Curso académico: 2025/26

Palabras clave/ Paraules clau/ Keywords

Traducción musical, traducción comercial, música pop, versión en español, cantabilidad, época de los 2000, producción, composición, decisiones traductológicas
Traducció musical, traducció comercial, música pop, versió en espanyol, cantabilitat, època dels 2000, producció, composició, decisions traductològiques
Musical translation, commercial translation, pop music, Spanish version, singability, 2000s era, production, composition, translation choices

Resumen/ Resum/ Abstract

La traducción musical es una disciplina estudiada en varios ámbitos y trabajos académicos. Aun así, el objeto de estudio suelen ser obres audiovisuales o producciones teatrales que incluyen canciones traducidas para acompañar al argumento presentado en escena. Por eso, este trabajo se limita a analizar dicha disciplina desde el punto de vista de traducir canciones comerciales de género pop, principalmente. Para ello, se tienen en consideración diferentes teorías, principios o estrategias de

traducción que se han desarrollado a lo largo de los años. Por otra parte, la mayoría de canciones en inglés que terminan teniendo versiones en español usan un español hispanoamericano y se ha querido averiguar por qué en este trabajo. Además, al escuchar dichas versiones, se pueden señalar varias diferencias en relación a sus canciones originales, hecho que motiva el comparar ambas canciones en profundidad. Tras indicar las discrepancias, se elaboran nuevas versiones que intentan ser más fieles al significado y formas originales.

La traducció musical és una disciplina estudiada en diversos àmbits i treballs acadèmics. Tot i així, l'objecte d'estudi solen ser obres audiovisuals o produccions teatrals que inclouen cançons traduïdes per acompanyar l'argument presentat en escena. Per això, aquest treball es limita a analitzar aquesta disciplina des del punt de vista de traduir cançons comercials de gènere pop, principalment. Per a això, es tenen en consideració diferents teories, principis o estratègies de traducció que s'han desenvolupat al llarg dels anys. D'altra banda, la majoria de cançons en anglès que acaben tenint versions en espanyol fan servir un espanyol hispanoamericà i s'ha volgut esbrinar per què en aquest treball. A més, en escoltar aquestes versions, es poden assenyalar diverses diferències en relació a les seves cançons originals, fet que motiva el comparar ambdues en profunditat. Després d'indicar les discrepàncies, s'elaboren noves versions que intenten ser més fidels al significat i formes originals.

Musical translation is a discipline that is studied in several contexts and academic works. Even so, the object of study is usually audiovisual works or theatre productions that include songs that are translated to accompany the plot that is presented on stage. Therefore, this paper mainly limits its analysis of this discipline to the translation of commercial pop songs. In order to analyze, different theories, principles or translation strategies developed over the years are taken into consideration. Furthermore, most English songs that end up having Spanish versions tend to use Latin American Spanish, and this study seeks to find out why. Additionally, when listening to these versions, some differences can be observed in respect of their original songs, which motivates an in-depth comparison of both songs. After indicating the discrepancies, new versions are created in an attempt to be more faithful to the original meaning and forms.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN 7

1.1 ¿POR QUÉ BEYONCÉ, SHAKIRA Y MÓNICA NARANJO? 8

1.2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS 10

1.3 METODOLOGÍA 11

2. MARCO TEÓRICO 13

2.1 TRADUCCIÓN MUSICAL 13

2.1.1 RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y LENGUA 13

2.1.2 TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL 14

2.1.2.1 CONDICIONANTES DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL 14

2.1.2.2 PRINCIPIO DEL PENTATLÓN 18

2.1.2.3 TEORÍA DEL SKOPOS 20

2.1.2.4 VARIEDAD EN LAS DECISIONES TRADUCTOLÓGICAS 21

2.1.2 ADAPTACIÓN COMERCIAL DE VERSIONES 26

2.2 MÚSICA POP 27

2.2.1 USO DEL ESPAÑOL LATINO O PENINSULAR 28

2.3 COMPARACIÓN ENTRE LAS VERSIONES EN INGLÉS Y EN ESPAÑOL 29

2.3.1 COMPARACIÓN ENTRE “BEAUTIFUL LIAR” Y “BELLO EMBUSTERO” DE BEYONCÉ 29

2.3.2 COMPARACIÓN ENTRE “OBJECTION (TANGO)” Y “TE AVISO, TE ANUNCIO (TANGO)” DE SHAKIRA 37

2.3.3 COMPARACIÓN ENTRE “IF YOU LEAVE ME NOW” Y “SEGUIRÉ SIN TI” DE MÓNICA NARANJO 42

3. MARCO PRÁCTICO 48

3.1 ELABORACIÓN DE NUEVA LETRA PARA LA VERSIÓN EN ESPAÑOL DE BEAUTIFUL LIAR DE BEYONCÉ 49

3.2 ELABORACIÓN DE NUEVA LETRA PARA LA VERSIÓN EN ESPAÑOL DE OBJECTION (TANGO) DE SHAKIRA 55

4. CONCLUSIONES.....61

5. BIBLIOGRAFÍA.....63

1. INTRODUCCIÓN

La música siempre ha formado parte de la vida de cualquier persona. Suele aparecer de fondo en alguna consulta médica, como sintonía en un anuncio publicitario o de politono en un teléfono móvil, aunque lo más habitual es que se escuche atentamente para canalizar emociones, acompañar las tareas diarias y hasta para aprender idiomas… Muchas personas adquieren un nivel alto de fluidez en un idioma extranjero, como el inglés, tras aprenderse las letras de aquellas canciones que se repiten en la radio. Y es que al principio buscan la traducción de dichas letras para averiguar el significado que esconden, para terminar encontrando traducciones literales a su lengua materna, en este caso el español. Los/las artistas más escuchados/as pocas veces lanzan versiones de sus canciones en otro idioma y, cuando lo hacen, se observa un cambio drástico en relación a la letra original. Sin embargo, eso no detiene a los fans de aprenderse dichas versiones, debido al apoyo incondicional que brindan al artista en cuestión.

Las versiones en español de canciones escritas en inglés presentan una característica general: el uso del español americano, incluyendo rasgos como el léxico o estructuras comunes de la mayoría de países o regiones de habla hispana del continente americano. Cantantes como Beyoncé, de origen estadounidense, la cual solo habla inglés, han versionado determinadas canciones al español utilizando un español *latino*, algo que genera confusión al tener en cuenta el éxito o popularidad social. Si utilizasen el español peninsular al comercializar versiones, podrían acercarse al público español y consecuentemente, al europeo. ¿Por qué escogen entonces variantes *latinas* en vez de la peninsular? ¿Juega un papel importante la cercanía geográfica? Por otro lado, ¿por qué no se mantiene el significado y matices originales en las versiones posteriores?

Supone un reto contestar a tales preguntas, pero con la investigación suficiente se pueden encontrar respuestas que conviertan las dudas en datos. Este tipo de interrogaciones determinó el tema de este trabajo de fin de grado, pero la cultura pop y la pasión por la música fueron las principales influencias que acotaron el tema a tratar. Desde siempre se ha escuchado música pop alrededor del mundo y eso dinamitó el lanzamiento pausado pero frecuente de versiones en otros idiomas de canciones en inglés que transportan a muchas personas a su infancia, adolescencia o juventud en general. En este caso, el trabajo hace referencia y profundiza en el contexto histórico, cultural y musical de los años 2000; a grandes rasgos, fue una era de optimismo tecnológico y moda maximalista, aparte de suponer la era que consolidó al pop como el género musical más escuchado. La llamada era *Y2K* llevó al estrellato a cantantes como Beyoncé y Shakira, que ya tuvieron éxito comercial en los 90, aunque sus propuestas

artísticas no se globalizaron hasta los 2000, y a Mónica Naranjo, que irrumpió en los escenarios estadounidenses con su álbum *Bad Girls*, tras tener un notable éxito en Europa con su álbum *Minage*, del cual se lanza la mítica canción de "Sobreviviré". Escoger a las tres artistas mencionadas no es casualidad, es una decisión consciente explicada en apartados posteriores. Y es que la música que lanzaron en esos años pasó por los oídos de millones de personas, incluidas aquellas que no entendían la lengua utilizada en sus canciones. Encontrar las versiones en español de canciones suyas que triunfaron en su versión original en inglés despertó una curiosidad extrema por la traducción comercial de canciones, que hizo descubrir la gran diversidad de teorías y técnicas para abordarla. En este trabajo académico se excluyen las versiones de obras de teatro musical o películas del mismo género porque la producción de tales obras dicta la manera en que se traducen y, al escuchar las versiones de varios musicales, se puede identificar una tendencia o estándar en el método de traducción, a diferencia de las versiones comerciales de canciones pop, donde las decisiones traductológicas de la liricista, compositora o productora distan mucho de las opciones por las que se decantan los equipos de otros artistas, que podrían priorizar el significado antes que la cantabilidad, o al revés.

1.1 ¿POR QUÉ BEYONCÉ, SHAKIRA Y MÓNICA NARANJO?

Considerando el contexto histórico y musical, se decidió centrar el trabajo académico en las versiones en español de canciones de Beyoncé, Shakira y Mónica Naranjo. Estas artistas representan a la perfección la era de los 2000 dado el éxito nacional y global de cada una. Aunque se haya dado un contexto general de esa época, es preciso situar la carrera de cada una para justificar la decisión tomada.

En primer lugar, Beyoncé es el icono pop y R&B por excelencia. Inició su carrera musical con el grupo Destiny's Child en los años 90 pero decidió tomar su propio camino artístico cuando se produjo uno de los descansos más prolongados del grupo en el 2002, el cual generó su posterior disolución en el 2005. Su álbum debut *Dangerously In Love* ya demostró la tónica musical de la cantante, presentando sencillos categorizados como pop pero que en realidad mezclaban melodías y ritmos propios de otros géneros musicales. Se podría decir que sus álbumes posteriores son híbridos de igual manera, centrados en un género específico pero incluyendo canciones pertenecientes a otros estilos. En este caso, la canción de la que se analizará su traducción es "Beautiful Liar", la cual fue una colaboración con Shakira, aunque de primeras se hubiera producido como una canción en solitario. Tal canción fue parte del álbum *B'Day* (2007), su segundo álbum de estudio, el cual se produjo en secreto por parte de la cantante sin comunicárselo a su representante y padre Matthew Knowles, con

el objetivo de mantener su libertad creativa sin verse influenciada por las tendencias musicales del momento o por las canciones que encabezaban las listas de éxitos. Por supuesto, no se ha escogido la canción por casualidad, sino por su rotundo éxito en ambas versiones. En 2007 ya se consideraba a Beyoncé como la reina del R&B por su habilidad vocal e increíbles actuaciones, al igual que se veía a Shakira como la reina del pop latino por el alcance de su música en Sudamérica, su movimiento corporal en coreografías y su particular cadencia vocal; por esas razones la colaboración entre ambas en una única canción supuso un gran beneficio para sus carreras ya que Beyoncé podría abrirse paso en el mundo hispano al igual que Shakira podría consolidar su posición en el anglosajón. Así sucedió, ya que Beyoncé lanzó "Bello Embustero" en el EP *Irremplazable*, formado únicamente por versiones en español de algunas canciones del disco original. "Mis fans latinos decían algo como "Tienes que darnos un poco de amor", así que lo hice por ellos y parece que están muy agradecidos. Yo también estoy agradecida de que me acepten así" dijo Beyoncé (2007) en una entrevista que hizo para el especial detrás de escenas llamado *Beyoncé en Español* para el canal de MTV Tr3s.

En segundo lugar, se podría llamar a Shakira como la artista latina más exitosa. Tal como comenta Raygoza (2024), consiguió posicionarse en la cabeza de las listas de éxitos ". . . al combinar sus raíces colombianas con una aguda sensibilidad pop, rompió las barreras lingüísticas, y allanó el camino para los avances que disfrutarían los artistas de habla no inglesa que la siguieron". Se introdujo en el mercado anglosajón mediante el álbum *Laundry Service* en 2001, que fue lanzado de manera simultánea con la versión original en español, *Servicio de Lavandería*, aunque el segundo fuese promocionado tiempo después en Latinoamérica. Aun así, llegó a posicionarse en diciembre de ese mismo año en el número 1 de la lista del Billboard Hot 100, una de las listas de éxitos musicales más importantes en el mundo. El álbum en inglés surgió de la necesidad de expandir su carrera a algo más internacional; de hecho, la artista mejoró su inglés para componer las canciones en dicho idioma, con cierta ayuda de otros profesionales musicales como Gloria Estefan. Resulta inspirador echar la vista atrás y observar cómo Shakira pudo derribar las barreras del mercado latino para reclamar su lugar en el mercado global. El álbum, evidentemente, tiene ritmos latinos, pero suele clasificarse en los géneros de pop y rock por las numerosas guitarras que recuerdan a Led Zeppelin, por mucho que los temas que se tratan no tengan relación con la banda. La canción escogida del álbum en español es "Te Aviso, Te Anuncio (Tango)", que empieza con un pasaje de tango argentino para acabar transicionando a un rock de ritmo rápido. Se ha escogido, principalmente, para determinar si la lengua materna de la artista afectó su traducción al español y observar si las estructuras básicas que utilizó en inglés se mantienen en la versión española.

En tercer y último lugar, se incluye a Mónica Naranjo porque fue la primera artista de la escena musical española en optar por una estética rompedora que contradecía los cánones femeninos del momento, por imponer su visión personal y su identidad artística en un mercado musical estandarizado. Su pelo bicolor en los años 90 la distinguió de cualquier artista del panorama español, aunque más adelante lo cambió por un tono negro azabache al lanzar *Minage* en el 2000. Su discográfica del momento, Sony, prefería una continuación más comercial en su carrera musical tras comprobar el éxito de su anterior álbum, *Palabra de Mujer* (1997), pero Naranjo se enfrentó al sello e insistió en sacar el álbum ya mencionado como tributo a la artista italiana Mina. Tal acción refleja la seguridad y confianza que tenía en su proyecto, el cual quería diferenciar de otros, sin hacer un álbum pop cualquiera. Aun así, para complacer a la discográfica y evitar mayor conflicto, accedió a incluir dos canciones con toques pop en el álbum para hacerlo más comercial; entre ellas la versión en español de "If You Leave Me Now", llamada "Seguiré sin ti", escogida para este trabajo académico por ser la representación del pop en el álbum del que forma parte ya que es, en su mayoría, lírico.

1.2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS

La elaboración de este trabajo se ve motivada por la necesidad de ahondar en la traducción musical y todas sus implicaciones tanto lingüísticas como musicales en las canciones traducidas. Además, se tiene como intención analizar las diferentes teorías relacionadas al tipo de traducción mencionada para comprender las decisiones traductológicas tomadas en la traducción comercial de canciones de la industria musical actual (no relacionada con las obras musicales o proyectos audiovisuales cinematográficos). Otro objetivo a destacar es el de señalar discrepancias de significado en las versiones en español oficiales, en relación a las canciones originales. Aparte, al tener en consideración una teoría o precepto al traducir, también se desea crear una versión nueva de las canciones originales en inglés basada en las originales y no en las versiones oficiales, ya que sería una manera de editar o corregir el trabajo de otras figuras profesionales.

Por otro lado, mediante una rigurosa investigación, se desea averiguar por qué el español utilizado en la mayoría de versiones suele ser característico de Sudamérica y cómo afecta en el resultado la formación profesional de la persona encargada de traducir. Por consiguiente, también se desea indagar en quiénes crean dichas versiones para determinar si son personas relacionadas con el mundo de la traducción o si simplemente forman parte de un equipo musical y tienen conocimiento del idioma al que traducen o, más bien, adaptan.

Con los objetivos anteriores se pretende aceptar, descartar o refutar las diferentes hipótesis del autor en cuanto al tema. Principalmente, antes de la redacción e investigación que llevará a cabo este trabajo, se afirma (aunque con dudas) que el español usado en las canciones depende del alcance que la artista quiere tener en ciertos puntos geográficos. También se tiene la certeza difusa de que alguien activo en el mundo de la traducción o la lingüística revisa el resultado final de una versión, por mucho que las versiones oficiales en español sean creadas por productoras o artistas. Asimismo, se quiere demostrar que la traducción musical es una tarea compleja mediante el marco práctico.

1.3 METODOLOGÍA

El trabajo tendrá tres apartados claramente definidos. En primer lugar, mediante el marco teórico, se indagará sobre la traducción musical y las diferentes teorías y métodos existentes en relación a esta. Por lo tanto, también se realizarán varios apuntes relacionados con la teoría musical y su relación con la lengua. Además, se investigará el proceso de traducción de canciones comerciales, excluyendo a aquellas que formen parte de musicales, ya que el proceso y resultado de su elaboración vienen dictados por la producción de los musicales en cuestión y, por consiguiente, suelen tener técnicas que sirven como estándar para obras de teatro musical o películas del mismo género. Las canciones comerciales que pertenecen a la cultura popular gracias a su alcance reflejan el uso de diferentes técnicas de traducción en cada una, por mucho que el proceso de las discográficas que crean sus versiones en otros idiomas se parezca al de otras. Asimismo, se dará un contexto histórico social sobre la música pop y se presentará a las tres artistas y sus canciones escogidas como representantes de esa era, debido a sus diferentes orígenes y públicos. A continuación, se analizarán sus públicos para dar respuesta a las hipótesis presentadas y se hará una comparación de las versiones en inglés y español, donde se señalarán discordancias de significado. También se averiguará qué técnica se ha usado para la traducción de cada canción. El objetivo del marco teórico es comprender las teorías o métodos investigados para escoger una y seguir sus principios/puntos, pero sobre todo entender por qué se usa el español latino como "variante" por excelencia en aquellas canciones versionadas a nuestro idioma. De esa manera se podrá aceptar o rechazar las hipótesis iniciales, dando una justificación fundamentada.

En segundo lugar, el marco práctico consistirá en la elaboración de nuevas versiones de las canciones escogidas para el trabajo. Se incluirá al principio la definición y justificación de la teoría escogida para la creación de versiones, así como las versiones finales en español y la comparación con las versiones oficiales. El objetivo principal de este marco es poner en práctica la teoría o técnica que

resulta más apropiada para las canciones, aparte de justificar la toma de decisiones traductológicas y buscar la mejora de calidad en relación a las versiones publicadas.

Por último, se desarrollará una parte con las conclusiones finales, que detallarán lo comprobado en el transcurso del trabajo de investigación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 TRADUCCIÓN MUSICAL

La traducción es una disciplina que se puede usar en todos aquellos ámbitos donde se resuelva la necesidad de transmitir un mensaje en otra lengua. Por ese motivo se traducen canciones cuando se quiere expandir dicho mensaje a otros países y, por ende, a otro público. Entre los propósitos de una canción, se encuentra el de generar una reacción o provocar sentimientos al oyente, lo cual se cumpliría al completo si la lengua del oyente coincidiese con la de la canción (Ramírez y Sánchez, 2019). Para traducir canciones, es primordial que aquel que lo haga tenga conocimientos en los campos que se entrelazan, en este caso el musical y el lingüístico. Por lo tanto, es necesario identificar aquellos elementos en común.

2.1.1 RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y LENGUA

Tanto la música como la lengua organizan sonidos en el tiempo siguiendo una jerarquía que marca la estandarización de un mensaje. En este caso, se podría decir que hay conceptos musicales como el pulso, el fraseo y la métrica que reflejarían lo mismo que el ritmo lingüístico, la prosodia y la sintaxis en una lengua.

Por un lado, en una obra musical se distribuyen las notas mediante el pulso o el tiempo, acentos y patrones en la partitura (compases, síncopas, etc.). En lengua, se observan de igual manera patrones de acento y temporales comparables con la organización de sílabas fuertes y débiles, regularidad de pausas y duración de segmentos en un discurso. Además, existen idiomas acentuales que podríamos comparar con el compás en la música, ya que ambos poseen patrones regulares donde se articula de forma más intensa o más débil. Este tipo de idioma se caracteriza por una pronunciación más o menos regular de las sílabas tónicas, lo cual produce cambios en las sílabas átonas, haciendo que estas se acorten de cierta manera. Lo mismo pasa en la lectura de partituras cuando al leerlas uno se fija en el compás o compases que esta incluye después de la clave musical; en un compás 4/4 una nota redonda dura cuatro tiempos, una blanca dos tiempos y una negra un tiempo.

Por otro lado, el fraseo permite la expresividad en piezas musicales a través de la dinámica, articulación o la agógica. Utilizando esos recursos, se moldea una secuencia de notas para transmitir diferentes emociones, como la prosodia hace en la lengua: ". . . cumple una función clave en la organización e interpretación del discurso y, además, transmite información emotiva, sociolingüística y dialectal" (Centro Virtual Cervantes, s.f). Un ejemplo de este elemento en común es el *crescendo* o

accelerando al final de una frase musical, recurso que también se parece a la típica elevación de tono o aumento de intensidad al final de una exclamación, cosa que indica al oyente el cierre de frase. Musicólogos como Willi Apel (1950) han definido la frase musical como "una división natural de la línea melódica, comparable con el habla humana".

Otro elemento en común que la música y la lengua tienen es la sintaxis. En la disciplina artística que menciona este trabajo, tal término toma el nombre de "métrica", sistema que organiza jerárquicamente acordes, compases y frases de acuerdo con las reglas existentes de tonalidad, cadencia… La lengua tiene la sintaxis para hacer el mismo tipo de organización pero en relación con las palabras y sintagmas, que deben aparecer en cierto orden regidos por reglas sintácticas que determinan el tipo de frase formada y el sentido que esta transmite. Asano y Boeckx (2015) están de acuerdo con esta relación entre música y lengua, aunque también apuntan que las reglas de ambas afectan a distintos niveles; la sintaxis lingüística se vincula con cambios físicos discretos como el orden o la morfología de las palabras, mientras que la métrica afecta a relaciones estructurales (totales) entre notas y acordes.

2.1.2 TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL

Actualmente, la globalización de la cultura anglosajona y la difusión de su música han hecho de la traducción algo necesario para aquellas personas que no comprendan de manera fluida el inglés. El público hispanohablante es ejemplo de ello, por lo que se traducen canciones en inglés al español de distintas maneras y por diferentes medios; en este apartado se exponen las principales teorías de la traducción musical para identificar qué técnica o proceso se utiliza en la traducción de canciones comerciales.

Antes de desarrollar las diferentes teorías que defienden ciertas características o el uso de determinados métodos en la traducción musical, tras explicar anteriormente lo que entrelaza a la música y la lengua, se deben reconocer los condicionantes que tiene este tipo de traducción.

2.1.2.1 CONDICIONANTES DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL

Principalmente, el condicionante que podría subordinar a la traducción es el componente musical. Ramírez y Sánchez (2019, p. 6) lo reflejan perfectamente en un artículo sobre el tipo de traducción del que hablamos:

> Al traducir surge un problema obvio: el número de sílabas de la canción original y traducida a menudo no coincide. El traductor recurre entonces a una serie de estrategias . . . para sumar

o restar sílabas y así poder mantener tanto el ritmo como el significado de la canción en un delicado equilibrio. En estos casos, dado que el mensaje de la letra se encuentra subordinado a los factores musicales, se suele sacrificar la literalidad del texto en aras de una mayor flexibilidad expresiva.

A la vista está que este condicionante afecta a la mayoría de versiones en español actuales, donde se evita la literalidad para que el mensaje transmitido vaya acorde al ritmo original y no a un nuevo ritmo más natural en la lengua meta. Esto resulta en canciones que suenan bien pero no respetan el mensaje original con sus matices e intenciones, generando así distorsiones en el significado. Es verdad que el tema principal de la canción se suele mantener, pero a menudo cambia el trasfondo de esta, cosa que puede confundir al cantante al cantar su propia canción en otro idioma o al fan al momento de cantar en su idioma nativo (sobre todo cuando este se apoya en la música para el aprendizaje de idiomas extranjeros). Este problema surge con canciones como la versión en español de *Irreplaceable* de Beyoncé.

Tabla 1

Comparación de Irreplaceable e Irreplaceable (Irremplazable) [Spanish version] de Beyoncé (2006)

Canción original	Versión en español
To the left, to the left	*Mm, ya lo ves, ya lo ves*
Everything you own in the box to the left	*Ya lo ves, amor, esta vez te olvidé*
In the closet, that's my stuff	*En el closet, en un rincón están tus cosas*
*Yes, if I bought it, n****, please don't touch (Don't touch)*	*Esto se acabó (Se acabó)*
And keep talkin' that mess, that's fine	*Te juro que no te aguanto más*
But could you walk and talk at the same time?	*No te quiero ya ni como amante*
And, it's my name that's on that Jag	*Esta vez no ganarás*
	Te puedes marchar y no vuelvas jamás

So remove your bags, let me call you a cab

Nota. Como se puede observar, el tópico del desamor y la ruptura aparece en ambas versiones pero con puntos de vista y significados diferentes, lo que demuestra la subordinación de la traducción a la música para mayor expresividad artística.

Sin embargo, los condicionantes lingüísticos y culturales también tienen un gran peso en el método escogido de traducción. Estos hacen que la traducción musical no pueda servir como un "calco" o "traducción literal con música", sino como una reescritura, una interpretación sometida a varias restricciones dadas al mismo tiempo. En relación al condicionante lingüístico, la acentuación, la división silábica, la sintaxis y la rima son las características de una lengua que modifican en mayor medida una traducción.

La acentuación prosódica del español muestra preferencia por palabras llanas y sílabas abiertas dado a que, valga la redundancia, el español es una lengua silábica; este aspecto dista del inglés, el cual presenta más variación acentual y grupos consonánticos. La diferencia de acentuación obliga al traductor a redistribuir acentos y, a menudo, cambiar palabras enteras para coincidir con la duración de las originales, aunque eso suponga hacer decisiones traductológicas que no cumplan con la fidelidad a la lengua original. El cambio de patrón acentual se entrelaza con el condicionante musical explicado anteriormente, ya que desplazar el acento a otra sílaba adapta el texto cantado a la melodía original; aunque se mencione más adelante, esta adaptación cumple el requisito de cantabilidad, un criterio prioritario en la teoría del Pentatlón de Peter Low. Asimismo, la división silábica también se vincula con la cantabilidad porque aquella traducción cantable debe respetar un número aproximado de sílabas por verso, distribuyendo acorde a ello las sílabas largas o cortas, para encajar en la frase musical. Esto genera omisiones, adiciones o reformulaciones para cuadrar la lengua con el compás, priorizando así la isocronía[1].

Además, la sintaxis del inglés (por mucho que no diste especialmente de la del español) también obstaculiza la traducción en determinadas canciones porque tiene mayor flexibilidad para colocar adjetivos, partículas, etc. Eso justifica que se reformulen estructuras o se reordenen algunas frases para que el oyente denote naturalidad en la lengua de la canción escuchada. Tal característica aparece

[1] La isocronía se refiere a la distribución regular del tiempo en ciertos elementos del habla como la sílaba, el pie acentual o el grupo acentual (Almeida, 1997).

también en la teoría de Low, aunque esta no habla de la rima necesaria en profundidad. Frente al inglés, que recurre con mayor frecuencia a rimas aproximadas o imperfectas, el español ofrece una amplia gama de rimas consonantes y asonantes, como expone Stephenson (2014). A simple vista, podría facilitar la adaptación de rimas, pero es al contrario: la descompensación entre el número de rimas posible de ambas lenguas provoca desplazamientos semánticos, es decir, se mantiene el patrón que sigue la rima y se ajusta el contenido traducido, no al revés.

Por otra parte, también se debería considerar como un condicionante el componente cultural y de la música. En cuanto a la cultura, el problema más frecuente es la referencia a lugares, costumbres o eventos históricos importantes para el público original, ya que estos podrían resultar confusos para el público meta. Por ejemplo, días señalados como el día de Acción de Gracias, *Spring Break* o *prom night* no tienen sentido o cabida en el imaginario cultural de oyentes españoles o hispanos, los cuales tienen diferentes referencias que a la inversa tampoco funcionarían si se mantuviera su traducción. Por eso mismo, lo más habitual es que tales referencias se sustituyan por expresiones amplias como "fiesta", "vacaciones" o "graduación" para evitar confusiones; otro recurso que se suele usar es la omisión de lo mencionado en el caso de que no afecte al hilo temático de la canción. Otro problema derivado de la cultura es la traducción de canciones protesta o con intenso contenido de crítica social a la situación vivida por el país del público original, debido a eso no existen numerosas versiones oficiales al español de canciones con tales características, porque el significado de estas tienen connotaciones que, al momento de lanzarla, no coinciden con el contexto social o histórico del público meta. Aun así, canciones como "We Shall Overcome"[2], que funcionan como himnos de movimientos sociales, pueden extrapolar sus mensajes de unidad del pueblo y resistencia a la opresión política con versiones en otros idiomas, para países que presentan una problemática parecida o relacionada: de ahí deriva la versión en español "Venceremos", adaptada por la cantante María Elena Walsh, cantada por artistas latinos como Jairo en momentos importantes para la sociedad y política del país, como Argentina. Jairo cantó la versión en español en el acto de cierre de campaña de Raúl Alfonsín, candidatura que puso fin a la última dictadura militar en Argentina; en ese momento, la canción representó la esperanza de un pueblo que dejaba atrás el terrorismo de Estado y estaba en busca de la libertad y unión nacional, metas que ~~coindicían~~coincidían con la canción original.

[2] *We Shall Overcome* es un himno fundamental en el Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos, durante la década de los años 50 y 60. Simboliza la lucha contra la injusticia racial, la no violencia y la determinación al derribar la segregación impuesta por la sociedad blanca y el sistema legal con las Leyes de Jim Crow.

2.1.2.2 PRINCIPIO DEL PENTATLÓN

Para referirnos a la traducción musical, es inevitable explicar el principio del pentatlón de Peter Low. Low es un traductor neozelandés especializado en la traducción de canciones, el cual ha publicado varios artículos y libros en relación a esta. A diferencia de otros teóricos, tiene un enfoque funcionalista que prioriza cantabilidad y naturalidad, dejando el estricto significado de los textos originales en un segundo plano. El principio que desarrolló aparece por primera vez en el artículo *Singable translations of songs* (Low, 2003), posteriormente ampliado en 2005.

Esta estrategia vincula el pentatlón con cinco criterios que se deben considerar al momento de traducir canciones: cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima. Además, marca pautas que ayudarán a hacer de la canción traducida un resultado mejor.

En primer lugar, la cantabilidad de las versiones tiene máxima prioridad dado su propósito u objetivo, para que la artista cante con sinceridad y sin obstáculos vocales. De esta manera se puede encontrar un paralelismo con la traducción dramática, que adapta textos a escenas teatrales y demanda actualidad en aras de adecuar la entonación, ritmo y fraseo a la actuación del actor, tal como pasa en la situación de cantantes. Asimismo, se define la cantabilidad como la adecuación del texto a una melodía dada, para maximizar el efecto expresivo y la comodidad en la articulación de la cantante. Este criterio contempla los rasgos concretos de la lengua meta como la distribución de sílabas abiertas o cerradas, la colocación de vocales tónicas y la longitud silábica habitual. En el caso del español, predominan las sílabas abiertas, al contrario del inglés, donde hay mayor número de sílabas cerradas y *clusters*; además, conviene que las sílabas acentuadas de la palabra española coincidan con los picos melódicos o las notas largas de la canción original (es decir, se tendrían que evitar notas agudas en sílabas átonas; este aspecto se desarrollará en profundidad en el cuarto criterio). En cuanto a la longitud silábica, es un rasgo explicado anteriormente, pero cabe indicar de nuevo que el español es un idioma silábico y, por lo tanto, habrá que condensar información o elegir palabras más cortas para no saturar los compases con demasiadas sílabas. A grosso modo, es recomendable evitar soluciones extremadamente consonánticas o sobrecargadas para reducir la artificialidad de la versión traducida.

En segundo lugar, el sentido se clasifica como un criterio importante pero no prioritario. Se justifica el cambio de semántica en la traducción con el objetivo de transferir el significado. Así indica Low (2003): “En un género donde el número de sílabas está estrictamente restringido, la necesidad de estirar el significado surge con la misma naturalidad”. En otras palabras, defiende el usar sinónimos o hiperónimos como una técnica de traducción; de esta manera también sacrifica los matices puntuales

o detalles lingüísticos para generar el efecto global de la canción y mantener, de cierta manera, su temática. Por eso, también se acepta la reestructuración de la canción si la melodía lo permite, validando la condensación de una metáfora en un solo sustantivo o la separación de un verso en dos.

En tercer lugar, la naturalidad en la traducción debe ser un criterio al que aspirar para que sea efectiva. Si bien es verdad que Low no está en contra de usar un lenguaje artificioso, piensa que la canción traducida tendría que procesarse por el oyente de manera fácil y fluida, sin sentir la necesidad de volver a escucharla de nuevo o de hacer un sobreesfuerzo como receptor para comprenderla. Se podría decir que este es un punto en común con la teoría del *Skopos* de Hans J. Vermeer, la cual pone en el foco el propósito del texto, que determina los métodos y estrategias de traducción usadas. En este caso, dicha teoría se puede relacionar con este principio porque se ve razonable la simplificación del lenguaje para cumplir las intenciones y objetivos al traducir una canción.

En cuarto lugar, la rima como penúltimo criterio. A diferencia de la traducción literaria o poética donde a menudo se prefiere mantener la estructura formal y las rimas que aparecen en los versos de cualquier poema, la situación es diferente en el tipo de traducción al que se refiere este trabajo. Para equilibrar la versión traducida, se alienta a quien traduzca a tener cierta flexibilidad en las rimas, sobre todo si su elaboración dista de las rimas originales y de sus esquemas habituales o comportamiento en un texto. Al tener en cuenta las diferencias líricas entre el español y el inglés, se puede observar que el español tiene mayor abundancia de terminaciones vocálicas, aspecto que facilita las rimas consonantes. Este tipo de rima es muy frecuente en canciones y poemas españoles, mientras que obras del mismo género en inglés suelen incluir rimas asonantes o imperfectas. Por eso mismo, es tarea del traductor decidir qué tipo de rima mimetiza el efecto original, sin caer en rimas previsibles al forzar una rima consonante. Low invita a sacrificar la rima literal cuando eso comportará una mejora en el equilibrio de los otros criterios; en otras palabras, según la lógica del pentatlón, es preferible una rima imperfecta que dote de naturalidad al poema que no un pareado exacto que haga de la traducción algo artificial (dada la variada morfología española y la abundancia de las terminaciones ya comentadas).

En quinto y último lugar, el ritmo como criterio. En específico, se refiere al ritmo como algo independiente al primer criterio, buscando la adecuación rítmica en términos concretos. El mayor obstáculo es el número de sílabas: gran parte de los traductores defienden mantener el mismo, pero en este principio se ve como algo deseable y no estrictamente necesario. Por eso mismo se acepta la adición o eliminación de una sílaba, escogiendo conscientemente dónde hacerlo: ". . . el mejor lugar

para añadir una sílaba es en un melisma[3], y el mejor para omitir una sílaba es en una nota repetida, porque tales métodos alteran el ritmo sin destruir la melodía" (Low, 2003). Otros recursos que cumplen la misma función en español, aunque son licencias métricas y no técnicas vocales, son las sinalefas o las sinéresis, que ajustarán el conteo silábico. En el caso de observar una falta de sílabas en la traducción, se recomienda añadir palabras o frases siempre y cuando estén relacionadas con la canción y su contexto temático. Por otra parte, también se da la posibilidad de pedir cambios en la melodía de la canción para mejorar los rasgos lingüísticos de la letra, pero se desaconseja tomar esta opción como una norma.

En su artículo, Peter Low recomienda unas pautas que seguir al momento de traducir canciones: identificar las partes cruciales de la canción y empezar a traducir desde las más difíciles a las más fáciles (priorizando las más importantes, que según Low son el coro y cualquier segmento repetido, junto al inicio y final de la canción), tomar decisiones estratégicas relacionadas con la importancia subjetiva que da cada traductor a los criterios anteriores (teniendo en cuenta que la cantabilidad es esencial y que se debe minimizar el impacto extremo en los otros criterios) y, en el caso de optar por el uso de rimas, traducir desde el último verso hasta el primero, para evitar que las rimas parezcan forzadas o artificiosas a posteriori.

2.1.2.3 TEORÍA DEL SKOPOS

Aunque no sea una teoría que únicamente trate la traducción musical, es importante incluir la teoría del *skopos* de Vermeer, ya que es conocida en estudios traductológicos e introdujo un enfoque en la segunda mitad del siglo XX que resultó ser rompedor por los modelos típicos de traducción del momento. Las teorías elaboradas se centraban en la equivalencia textual, mientras que Hans J. Vermeer centró la suya en el propósito de las traducciones. Al introducir conceptos como la acción traslativa en un contexto social y comunicativo, se dejó de entender la traducción como una transferencia de significados entre lenguas y pasó a concebirse como la producción de un nuevo texto en la cultura meta, orientado a objetivos y receptores determinados. La teoría se materializó en el libro de *Grundlegung einer allgeimen Translationstheorie* (en español, "Fundamentos de una teoría general de la traducción"), escrito por Katherina Reiss y Hans J. Vermeer en 1984. El criterio central para esta teoría es la adecuación del texto meta al propósito para el que ha sido encargado, lo que

[3] El melisma es una técnica vocal donde se añaden notas musicales ascendentes o descendientes en una sílaba, desmarcando esta de la melodía original. Se genera así un adorno melódico usado habitualmente por cantantes de flamenco, R&B y pop.

permite entender que se podría considerar "correcta" una traducción que cumple su skopos aunque se aleje lingüísticamente del texto original.

Si se aplica esta teoría a la traducción musical, se confirma que el marco académico expuesto por ella es especialmente productivo, gracias al carácter multimodal y performativo de la música popular, el teatro musical o la ópera. Por esas características, un tema musical puede dar lugar a productos meta muy diversos, como adaptaciones comerciales, subtítulos sincronizados, traducciones para la lectura de letras en un libreto, etc. Desde la perspectiva que propone el *skopos*, se deja de ver la pluralidad de resultados como un error y se consideran dichos resultados como opciones legítimas a diferentes objetivos.

Si se compara la base de ambos planteamientos, se pueden divisar similitudes claras entre Vermeer y Low. En otras palabras, como se ha explicado anteriormente, su principio se define por tener un enfoque funcionalista ya que está orientado a cumplir funciones específicas, como la performatividad de las canciones traducidas y, aunque se rija por cinco criterios, se puede determinar que cada traductor debe ajustarlos según la finalidad de la versión. Por otra parte, el pentatlón también desplaza el centro de atención o de estudio del texto origen al texto meta, al encargo y el contexto de la traducción porque los dos autores defienden, valga la redundancia, que las decisiones traductológicas dependen de su propósito y medio. Por eso mismo no existe una única traducción correcta, sino múltiples soluciones condicionadas por fines comunicativos y públicos específicos. No se traducirá igual una canción que será recitada a una que será cantada, el resultado no será el mismo si se adapta a un público infantil o culto. Del mismo modo, ambas teorías descartan la equivalencia literal como único criterio y designan como parámetro de calidad la adecuación funcional.

2.1.2.4 VARIEDAD EN LAS DECISIONES TRADUCTOLÓGICAS

Por mucho que esta teoría esté relacionada con el enfoque funcionalista ya comentado, es razonable informar sobre el modelo propuesto por Johan Franzon, que no dicta estrategias para abordar la traducción musical sino que diferencia las decisiones que cada traductor puede tomar al traducir canciones. Según Franzon (2008), ". . . una canción podría concebirse como una traducción si se trata de una segunda versión de una canción original que permite reproducir en la lengua meta algunos valores esenciales de la música original, su letra y/o interpretación cantada". A raíz de esa definición, presenta cinco decisiones principales de diferente complejidad.

La primera decisión es la más básica y simple: no traducir la canción. Esta opción suele escogerse cuando el encargo de traducción abarca más contenido y textos, cuando no solo está restringido a la

traducción musical. El caso más frecuente en el que el traductor se decanta por no traducir la canción es el ámbito del teatro musical, el cinematográfico o el literario, donde se citan canciones extranjeras. En cuanto al teatro y al cine, se suele observar la retención de canciones originales sin traducción cuando la obra en cuestión trata sobre la vida o carrera de cantantes consolidadas como Amy Winehouse, Marilyn Monroe o Édith Piaf, tal como ejemplifica Franzon. También sucede la no traducción en producciones donde aparecen canciones extremadamente populares y conocidas, pero cabe mencionar que esto se dicta por el contrato del traductor en sí y no por decisión propia.

La segunda decisión es traducir la canción sin tener en cuenta la música. Traducciones elaboradas mediante esta decisión se tildarían de inaceptables si solo se tuviera en consideración el principio del pentatlón al sustituir el criterio de cantabilidad por el de transferencia de significado literal. En general, el traductor decide de esta manera cuando la letra de la canción se considera otra parte más del texto original, sin darle más importancia. En este caso, la traducción actuaría como un texto complementario al texto original, porque no añade información nueva sino que solo se traslada el significado de un idioma a otro. Se pueden encontrar este tipo de traducciones en "interpretaciones en prosa semánticamente cercanas presentes en programas de conciertos o notas de álbumes, . . . en canciones impresas . . . con la eliminación de efectos vocales" (Franzon, 2008). Ejemplos de ello son las novelas que incluyen tanto el fragmento de una canción original como su traducción, de manera en la que la original indica el canto y rasgo artístico en la narración y la traducción ofrece únicamente el contenido sin amoldarlo a su capacidad de ser cantado o estético en la lengua meta. Un buen ejemplo de esto es la novela de *El suelo bajo sus pies*, escrita por Salman Rushdie y traducida por Miguel Sáenz, donde se incluye la traducción en español de la canción que da nombre a la novela (*The Ground Beneath Her Feet*) y, posteriormente, entre paréntesis, la canción original en inglés. Así traduce Sáenz lo que escribe Rushdie (1999, p. 318-319):

> . . . Es una vieja canción, pero la reconozco enseguida, aunque la letra sea nueva.
>
> *Toda mi vida yo la adoré: su voz dorada, su suave piel. Cómo me sentía, qué real me hacía, y el suelo bajo sus pies.*
>
> *Y ahora descubro que no sé nada, lo blanco es negro, frío el calor, lo que yo amaba robó a mi amada: el suelo bajo sus pies.*
>
> *Fue ella mi suelo, mi son de cielo, mi carretera, mi propia acera, mi mundo entero, mi amor sincero y el suelo bajo mis pies.*
>
> *Sigue ligera tu senda oscura, entra ligera bajo esa tierra, pronto te sigo, estarás segura, te libraré de lo que te encierra.*

Deja que te quiera, deja que no muera, déjame llevarte a donde siempre estés. Vuelve al resplandor donde está el amor, y el suelo bajo tus pies.

(All my life, I worshipped her. Her golden voice, her beauty's beat. How she made us feel, how she made me real, and the ground beneath her feet.
And now I can't be sure of anything, black is white, and cold is heat; for what I worshipped stole my love away, it was the ground beneath her feet.
She was my ground, my favorite sound, my country road, my city street, my sky above, my only love, and the ground beneath my feet.
Go lightly down your darkened way, go lightly underground, I'll be down there in another day, I won't rest until you're found.
Let me love you, let me rescue you, let me lead you to where two roads meet.
Oh come back above, where there's only love, and the ground's beneath your feet)

La tercera decisión se centra en crear una nueva letra que coincida con la música original. Aquí se le da más importancia y prioridad a la melodía y música originales y no tanta al contenido lingüístico que se transmite en su letra. Se podría tratar, entonces, de una traducción libre que se adapta estrictamente a la música. Franzon menciona que esta opción es la más frecuente en géneros comerciales como la música pop, ya que gran variedad de artistas "domestican" canciones mediante la compra de sus derechos o distribución de nuevas versiones; así surgen versiones en español tan alejadas del producto original cuando se trata de artistas independientes al intérprete original. Es verdad que en este tipo de traducciones se mantiene el tema principal de la canción, hasta el estribillo o los coros pueden coincidir, pero la gran mayoría de la letra no tiene relación alguna con la canción que inspira su traducción. Hay muchos ejemplos que reflejan esta toma de decisiones y todos tienen algo en común: la popularidad de la canción que versionan. El alcance internacional de las canciones originales motiva a artistas y discográficas a lanzar sus propias versiones para intentar conseguir el mismo éxito en los respectivos países de las nuevas artistas. Se destacan versiones como: "Yo viviré" de Celia Cruz (teniendo como referencia "I Will Survive" de Gloria Gaynor), "Será que no me amas" de Luis Miguel (donde el ritmo de "Blame It On The Boogie" de The Jackson 5 se tropicaliza), "Me encanta" de las Nancys Rubias (teniendo en cuenta "I Love It" de Icona Pop y Charli XCX pero cambiando varios matices) y "A mi manera" de Isabel Pantoja (versión en español de "My Way" de Frank Sinatra) entre otras. Por eso mismo, como se ha mencionado anteriormente, la elaboración de las nuevas letras no está condicionada sólo por la música sino que el traductor puede sentirse influenciado por la letra original y la manera en la que canta la artista original. Tal como dice Franzon

(2008): “Si la nueva letra permite que la canción cruce barreras lingüísticas, actuando esta como un artefacto cultural, la decisión puede considerarse una acción traslativa”.

La cuarta decisión incluye tanto a la música como a la lengua: traducir la letra y adaptar la música en consecuencia. En este caso, si se considera que la letra es el componente a destacar, se podría cambiar la música. No se refiere a cambios extremos de tonos y notas, sino a pequeños reajustes en la melodía y el modo de cantar que hacen que la música se haga a la medida de la traducción. Por eso se suelen identificar más cambios prosódicos que modifican el fraseo y ritmo originales, pero eso no significa que la melodía original no se vea ligeramente afectada. El artículo de Franzon ejemplifica este tipo de decisión con canciones hechas a partir de textos bíblicos, pero dado al contexto de este trabajo académico se considera más relevante cualquier ejemplo perteneciente a la música popular. En traducciones donde se adapta la música al español se producen pequeños desplazamientos de acento musical, provocando un adelanto o atraso en las notas; también se suelen prolongar algunas sílabas tónicas que no coinciden necesariamente con las del inglés. Las adaptaciones al español que contienen este tipo de cambios proceden, en su mayoría, de las propias artistas originales, porque otras artistas cambian en su totalidad la producción musical en sus nuevas versiones para que encajen en otros géneros musicales. Aunque los cambios que se comentan no tienen gran impacto, ilustran correctamente la idea de Franzon, porque la traducción no se adapta a la música dada sino que provoca modificaciones en la composición sonora (reflejados en pequeños cambios en la duración, acentuación y división de versos) para mantener la cantabilidad.

La quinta y última decisión, predominante en la traducción musical actual, es adaptar la traducción a la música original. Suele ser la opción más escogida porque los contratos que demandan el servicio de traducción prohíben cualquier cambio relacionado a la música original: es, por lo tanto, tarea del traductor, crear una letra musical que funcione de manera equivalente a la original. Como la nueva versión debe ser cantada con la misma partitura o guía, el traductor debe modificar la estructura morfológica y gramatical mediante traducciones más libres que usan el parafraseo u omisión de parte del contenido original como recursos al elaborar la versión a la lengua meta. Debido a eso, Franzon considera que la fidelidad de una traducción cantable no se puede valorar con la equivalencia literal sino con la adecuación contextual. Eso significa que cualquier versión que mantenga la prosodia original y que se adapte a la música y a la situación en la que se cantará se podría reseñar como fiable y correcta. Asimismo, es de vital importancia revisar que la traducción cantable no solo cumpla la función y se adapte al tipo de actuación original, sino que también respete la letra original teniendo en cuenta su contexto (es decir, su relación con la música y función para la que está intencionada). Conseguir una traducción cantable es una tarea difícil, pero compensa la tarea del traductor cuando

se satisfacen las expectativas del encargo y se comprueban las consecuencias de una letra musical cantable. A continuación se muestra una tabla elaborada por Franzon (2008), traducida y adaptada para este trabajo; incluye los efectos derivados de la coincidencia entre letra y música.

Tabla 2

Consecuencias funcionales de la coincidencia entre letra y música

Una letra cantable logra	**cuando se observa**	**que podría aparecer en el texto a través de**
1. coincidencia prosódica	la melodía musical: la música sigue la misma partitura, produciendo una letra que es comprensible y suena natural al cantarse	el recuento silábico, ritmo, la entonación y acento silábico y los sonidos para cantar de manera más fácil
2. coincidencia poética	la estructura musical: la música se "actúa" de igual manera, elaborando una letra que atrae la atención del público y que logra un efecto emotivo	la rima, la segmentación de frases/versos/estrofas, los paralelismos o contrastes y la ubicación de palabras clave
3. **coincidencia semántico-reflexiva**	la expresión musical: la música también se percibe como algo significativo, creando una letra que refleja o explica lo que "dice" la música	la historia contada, el sentimiento transmitido, la descripción (pintura de palabras) y la metáfora

Nota. Adaptado de "*Choices in Song Translation*", de J. Franzon, 2008, *The Translator*, Volumen 14, p. 390 (DOI: 10.1080/13556509.2008.10799263). © Copyright 2014, utilizado con el permiso de Informa UK Limited, que opera como Taylor & Francis Group, https://www.tandfonline.com.

2.1.2 ADAPTACIÓN COMERCIAL DE VERSIONES

Ahora que se han podido identificar las principales teorías que fundamentan la traducción musical y las estrategias o métodos para crear versiones en otros idiomas, es momento de centrar la investigación en el tipo de versiones que se analizan en este trabajo académico. Son canciones que forman parte del repertorio de artistas consolidadas internacionalmente, por lo que no se hace referencia a musicales o películas con doblaje musical, sino que este apartado se refiere a la traducción comercial de las canciones originales en inglés.

Tras una larga búsqueda de respuestas sobre el proceso de traducción de las versiones pertinentes, no se ha podido dar con documentos o entrevistas a traductores que especifiquen el proceso que conlleva traducir canciones comercialmente exitosas para una discográfica o artista independiente, pero se ha conseguido encontrar información valiosa procedente de un compositor y artista latino, que incluye en su página web un apartado llamado "adaptaciones".

Al recopilar la información de esa página, se observó que en ningún momento aparece la figura del traductor, solo la del artista, liricista, productor o compositor. Así se pudo tomar conciencia de que la traducción de canciones comerciales suele ser responsabilidad de otro liricista o compositor que sea nativo del idioma al que se hace la versión o que trabaje frecuentemente en esa lengua. Aparentemente, por parte de las figuras de la industria musical, esto no pertenece al ámbito de la traducción o la lingüística sino que es una especialización en la disciplina de composición musical, la cual recibe el nombre de adaptación. El propio artista Cris Zalles (s.f) define la adaptación de este tipo de canciones de esta manera: "Es el arte de hacer que una canción funcione de manera efectiva en otro idioma. No es lo mismo que una traducción. De hecho, es algo aún más complejo". Evidentemente, lo primordial para llevar a cabo traducciones de este calibre es un mínimo de conocimiento, producción y composición musical, el propio Peter Low menciona en el artículo al que se hace referencia en apartados anteriores que no hay mejor traductor de canciones que aquel que también sea artista, pero parece cuanto menos sorprendente que se diferencie una traducción de una adaptación y se contemple la traducción como una tarea que carece de cierta complejidad. Se puede entender de esa manera si el foco de la persona que "adapte" la canción está en la música, pero es cuanto menos impactante que solo se considere relevante la adecuación musical y no la corrección gramatical o, en definitiva, el factor lingüístico que cada canción tiene. Sería oportuno contratar los servicios de un traductor para tener una opinión formada sobre cómo hacer de una versión un resultado efectivo, natural y comprensible.

Según el propio Cris, el objetivo de las adaptaciones es conseguir otro tipo de público, nuevas oportunidades laborales y abrirse paso al mercado internacional. Enfatiza también la función de las adaptaciones en contextos culturales, las cuales pueden brindar una experiencia nueva mediante otros géneros o arreglos musicales o pueden generar una conexión emocional mediante el idioma o el mensaje transmitido, que a su vez puede hacer que oyentes en nuevos contextos se sientan identificados con él. Al referirse al proceso de adaptación, se comenta la variedad de métodos y técnicas para elaborar adaptaciones aparte de hacer explícita la necesidad de seguir técnicas que respeten la obra original, aunque sin especificar métodos que consigan tal principio. Zalles (s.f) explica que, cuando traduce las letras, lo hace ". . . de forma intuitiva y efectiva pero sin forzar las palabras a que se ajusten a la melodía", es decir, sin base académica o formación traductológica.

Al tener poca información disponible por parte de personas que pertenezcan a la industria musical, confirmar que el proceso de traducción o adaptación es el mismo para todas las versiones sería generalizar. Aun así, se pueden tomar los datos como ejemplo de la tendencia habitual en este tipo de traducciones de canciones, dada la experiencia del artista citado.

2.2 MÚSICA POP

La música en los años 2000 se vio muy influenciada por la digitalización de canciones y álbumes gracias a la aparición del sistema Napster, el cual inició de alguna manera la era del *streaming* dado que la música distribuida en tal plataforma solo era accesible en formato digital, en mp3. Fue entonces cuando también se intercambiaron los famosos Walkman o radiocasetes por otros reproductores mp3, como el IPod, creado por la compañía Apple en el año 2001. Este salto de formato y reproducción musical se reflejó en una gran caída de ventas de CD tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Además, el lanzamiento de YouTube en el año 2005 convirtió los vídeos musicales en productos accesibles que ya no se verían limitados por su emisión en canales de televisión como MTV. Dichos cambios tecnológicos estuvieron vinculados con el auge de internet y la cultura de la inmediatez que sigue presente hoy en día; esto no solo cambió la forma de consumir la música sino también qué género de música triunfaba. La mayoría de oyentes encontraron la en música un espacio de evasión, celebración y un método para construir sus identidades teniendo en cuenta que el inicio de década se vio marcado por un clima geopolítico inestable acompañado por crisis financieras generalizadas.

En este contexto, la música pop de esos años fue un género ecléctico por la globalización y exportación cultural del momento. Absorbió géneros como el hip-hop, el R&B o los ritmos latinos,

los cuales dotaron a las canciones de estribillos y versos melódicos que catapultaron el éxito de las canciones lanzadas en esa época al resultar en obras que amantes de la música podrían disfrutar en cualquier parte del mundo. Esta mezcla de estilos permitía que una misma canción funcionase de la misma manera en las radios generalistas, en discotecas o en anuncios, siendo el pop un idioma común entre diferentes públicos. Eso mismo determinó el éxito del pop, marcado por referentes con una imagen muy trabajada que trataban el romanticismo, la sensualidad y la superación personal desde una posición de empoderamiento a través de una estética rompedora con lo tradicional, por ejemplo. Iconos de la moda Y2K como Paris Hilton pusieron de moda los conjuntos aterciopelados de marcas como Juicy Couture o Blumarine y los pantalones de tiro bajo, que acentuaban el torso de quien los vistiese y centraban la atención en la forma corporal de la artista. De esta manera, las celebridades y artistas femeninas decidieron mostrar sus cuerpos sin complejos en alfombras rojas, ceremonias de premios y en sus vidas cotidianas, sin tener en cuenta la mirada masculina, solo su propia comodidad y gusto personal.

2.2.1 USO DEL ESPAÑOL LATINO O PENINSULAR

Tal como se tenía por hipótesis, el uso del español latino en la mayoría de versiones en español se debe a la demografía del público oyente de cada artista y a sus orígenes. Desgraciadamente, no existen estudios o datos sólidos sobre la demografía de los oyentes de ninguna de las artistas mencionadas anteriormente, pero se puede llegar a conclusiones lógicas si tenemos en consideración el éxito comercial de cada artista dependiendo del país y continente o las decisiones artísticas tomadas por los equipos de cada una.

Por ejemplo, en el caso de Beyoncé, se puede confirmar que se usa la variante latina en sus versiones en español por sus orígenes geográficos e influencias artísticas. Al haber nacido en Texas, al sur de Estados Unidos, estuvo en contacto desde muy pequeña con la población latina porque el estado mencionado hace frontera con México, lo que supone una afluencia de inmigración latina hacia el país norteamericano. Por eso mismo, en tal región de EEUU no paraba de sonar música en español, en especial las canciones de Selena Quintanilla, originaria del propio Texas. De hecho, Beyoncé (2007) admitió en una entrevista para People que su interés por la cultura hispana se originó con Selena porque “le escuchaba todo el tiempo”.

Otro ejemplo es el de Shakira, ya que ella misma nació en Colombia y, por lo tanto tiene el español latino como una variante materna. Tal español podría verse afectado al tener una pareja que use el español peninsular como lengua vehicular, pero no sucedió así para la artista colombiana, que siguió comunicándose con su dialecto a pesar de estar largas temporadas en España por su noviazgo con un conocido jugador de fútbol. Dados sus orígenes, no sorprende que la cantante utilice la variante latina

del español en su música, teniendo en cuenta también que la mayoría de sus oyentes y fans son de países latinoamericanos que pueden sentir cercanía cultural y geográfica con la artista. Su camino al estrellato está marcado por el énfasis de sus raíces latinas y el orgullo que tiene de proceder de un país latino.

De la misma manera, Mónica Naranjo nunca ha usado el español latino porque nació en España y gran parte de su público se sitúa en su lugar de origen. Aunque viajó a México a una edad muy temprana para desarrollar su proyecto musical en profundidad al ver que no obtuvo la respuesta que esperaba en España, nunca usó vocablos mexicanos o expresiones típicas del español latino en sus comunicaciones a prensa o en las canciones que lanzó en años posteriores.

Por último, también se puede justificar el uso del español latino si relacionamos la lengua con el éxito comercial. Aquellas versiones traducidas a un español que no usa el dialecto peninsular tienen más posibilidades de triunfar a mayor escala que aquellas que usan un castellano estándar; al fin y al cabo Latinoamérica y el sur de Estados Unidos ocupan más espacio geográfico que España en su contexto europeo. Evidentemente, no todos los países latinoamericanos son hispanohablantes, pero sí la gran mayoría, por lo que al escuchar una versión en español latino se pueden sentir más identificados con la artista y pueden ver reflejado en dichas versiones el reconocimiento que da la artista a aquellas personas fanáticas que procedan de regiones donde el español latino es el dialecto vehicular.

2.3 COMPARACIÓN ENTRE LAS VERSIONES EN INGLÉS Y EN ESPAÑOL

Para elaborar una comparación y análisis exhaustivo entre las versiones de las canciones escogidas, se ha decidido comentar los principales aspectos a tener en cuenta en la traducción musical: mantenimiento del sentido y contenido original, corrección lingüística, cantabilidad y adecuación a la finalidad de la versión.

2.3.1 COMPARACIÓN ENTRE “BEAUTIFUL LIAR” Y “BELLO EMBUSTERO” DE BEYONCÉ

Se empieza entonces con la comparación entre las versiones de la canción de Beyoncé, “Beautiful Liar” y “Bello Embustero”, lanzadas en 2007 como ya se ha mencionado anteriormente. Antes de empezar a comparar la original con la versión en español, es preciso identificar quién compuso las

versiones traducidas del EP del que forma parte la canción en cuestión. Por los créditos en las versiones y numerosas entrevistas, se sabe que fue el artista y compositor Rudy Pérez quien se encargó de la traducción; nacido en Cuba, ha encabezado la lista de éxitos latinos numerosas veces y ha sido la persona de referencia en cuanto a la producción y composición de versiones en español de canciones en inglés. Otra versión exitosa traducida por él que fue bastante popular en los 2000, a parte de la que se va a analizar, es "Genio Atrapado" de Christina Aguilera, que a pesar de tener un padre ecuatoriano no creció hablando español de manera continuada debido al divorcio de sus padres. De esta manera se puede intuir otro motivo por el que el español en la canción es latino y no peninsular, dado el origen del compositor. En cuanto a la traducción de la canción y EP de Beyoncé a la que se refiere el trabajo, Pérez (2007) confirma en una entrevista que cambió varios coros y versos en la versión española porque ". . . no encajan con la música . . . y no tienen sentido . . . No significa exactamente lo mismo, pero el concepto y la emoción son iguales". Por eso se debe considerar que Pérez hizo una traducción más fonética como menciona en tal entrevista, en la cual priorizó mantener las mismas notas y reflejar un mensaje parecido al original, aunque no totalmente fiel a este.

Se hará esta comparación dividida en dos partes: la primera incluye la introducción, la primera contera[4], el primer verso, el primer pre-estribillo y el estribillo; la segunda incluye el segundo verso, el segundo pre-estribillo, y los dos últimos estribillos unidos por el puente y la segunda contera.

Tabla 3

Primera parte de la letra de Beautiful Liar y Beautiful Liar (Bello Embustero) – Spanish Version de Beyoncé

Beautiful Liar	Beautiful Liar (Bello Embustero) – Spanish Version
[Intro: Beyoncé]	[Intro]
Ay, ay, ay	Ay, ay, ay
Nobody likes being played	Oh, Beyoncé, Beyoncé
	Oh, Beyoncé, Beyoncé (Hey)

[4] Contera: expresión en verso que se repite. Este sustantivo sirve como sinónimo a "estribillo"; se ha escogido esta palabra para traducir la palabra "refrain" la cual se traduce por estribillo en varios diccionarios, pero es diferente al estribillo debido a su longitud y función. Diccionarios como Simon and Schuster's international dictionary (De Gámez, 1973, p. 621) incluyen el sustantivo escogido como traducción, al igual que la palabra "bordón".

[Contera 1: Beyoncé]
Oh, Beyoncé, Beyoncé
Oh, Shakira, Shakira (Hey)

[Verso 1: Beyoncé y *Shakira*]
He said I'm worth it, his one desire
I know things about him that you wouldn't wanna read about
He kissed me, his one and only (Yes), beautiful liar
Tell me how you tolerate the things I just found out about

[Pre-estribillo 1: Shakira y *Beyoncé*]
You never know
Why are we the ones who suffer?
I have to let go
He won't be the one to cry (*Ay*)

[Estribillo: Beyoncé, *Shakira* y **ambas**]
Let's not kill the karma (Ay)
Let's not start a fight (Ay)
It's not worth the drama
For a beautiful liar (Oh)
Can't we laugh about it? (Ha, ha, ha; oh)
It's not worth our time (Oh)
We can live without him
Just a beautiful liar

[Verso 1]
Miente, lo ves, es un juego
Yo conozco cosas de él que tú no quieres ni saber
Sabe decir lo que quieres oír, un bello embustero
Solo por placer nuestra amistad no vamos a perder

[Pre-estribillo 1]
A mí también siempre quiere verme sola
No hay que caer en su trampa una vez más (Ay)

[Estribillo]
No nos pelearemos (Ay)
No nos va a engañar (Ay)
No terminaremos
Por un bello embustero (No)
Nos va dividir (Ja, ja, ja, no)
No nos va a excitar (No)
Vamos a sufrir
Por un bello embustero

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

En primera instancia, en la versión en español ya se observa la omisión de una frase de la introducción de la canción original (“Nobody likes being played”), se une la contera con la introducción y se omite la referencia lírica a Shakira. Acortar esta parte podría tratarse de una elección estilística al ser una versión en solitario, pero no se logra comprender la omisión de la frase mencionada; la traducción de

esta probablemente se incluya en la nueva versión que el marco práctico presente. Justo después, en el primer verso, se observa que la primera frase es una traducción completamente libre de la original. Es cierto que podría funcionar como una equivalencia dinámica o funcional porque tiene la cantabilidad buscada, pero su significado dista del original; si se contempla de manera más flexible o desde una perspectiva general, se podría intuir un cambio de perspectiva en la versión en español (la canción en inglés cuenta las mentiras del amorío al que se hace referencia en forma de discurso indirecto, mientras que en español se exponen los acciones o hechos para tildar al chico de mentiroso). Seguidamente, en la segunda línea se hace una paráfrasis correcta que simplifica la original ("tú no quieres ni saber" en vez del calco "tú no quieres ni leer"). En la tercera línea se vuelve a la tendencia libre de la primera, pero esta vez se modifica el significado por completo porque no se puede intuir ningún cambio de punto de vista en cuanto a la cantante se refiere, además de omitir uno de los ad-libs[5] de la canción ("Yes") que, por mucho que sean pocas palabras o una sola, dotan de energía, personalidad y profundidad a la música; se encuentra entonces por primera vez la traducción del título de la canción: ". . . bello embustero". "Embustero" es una forma plenamente válida en español por su entrada en el diccionario de la Real Academia Española y su alcance panhispánico, aunque la lexicografía histórica sugiere que su uso coloquial y polisémico resulta más propio de Canarias y Latinoamérica, lo cual justifica la elección del compositor. Junto al adjetivo que le acompaña, este sustantivo aumenta la formalidad y estética del lenguaje usado. En la última línea de este primer verso se repite la técnica libre, se introduce un plural que en la canción original no aparece hasta el pre-estribillo y se añade una referencia a la relación de las dos chicas que mantienen un diálogo durante toda la canción a través de los versos (esto se refleja mediante el cambio de turnos entre Shakira y Beyoncé al cantar diferentes líneas).

En el pre-estribillo utiliza de nuevo una técnica libre que no vincula la traducción al significado original, sino que añade información sobre la situación que una de las chicas vive con el amorío y una sugerencia sobre cómo actuar en relación a él. Además, este segmento aglutina las cuatro frases originales en dos líneas que se cantan de manera fragmentada para reflejar la musicalidad original. Se llega entonces a la parte que más se repite en cualquier canción, el estribillo: en este caso, la forma imperativa del original no se mantiene porque se usa el modo indicativo, tampoco sigue existiendo la propuesta que aparece en algunas líneas, donde se sigue marcando un modo de actuar en cuanto al hombre que mencionan, sino que se supone el futuro de la relación de amistad entre las chicas

[5] "Los ad-libs son grabaciones de voces de refuerzo, donde se graben frases o palabras que acompañan a la letra principal y refuerzan o adornan la grabación principal, . . . se escuchan de fondo" (Producer, 2024)

utilizando el futuro simple, valga la redundancia. Tales suposiciones ("No nos pelearemos, no nos va a engañar, . . . no nos va a excitar") surgen a raíz de los hechos que exponen la verdadera personalidad del hombre en cuestión, dando por hecho que la amiga a la que canta Beyoncé actuará acorde a las sugerencias que esta le da. Las únicas partes que reflejan lo mismo que la canción original son la primera línea (se descarta la idea de discutir o pelearse como en la segunda línea del estribillo original) y aquellas donde se vuelve a mencionar al "bello embustero"; otro aspecto musical a comentar es que en la versión en español se convierte en ad-lib algo que forma parte de la voz principal (el "no" escuchado antes de "Nos va a dividir" en la original funcionaría como el "Can't" de la quinta línea, pero este es voz principal), es un buen recurso porque reemplaza el ad-lib anterior original ("oh" después de "For a beautiful liar"). Otro ad-lib a comentar es el de la risa fragmentada que, aunque se mantiene en la versión traducida, tiene una mera función estética a diferencia de la original, que es una reacción a la pregunta retórica de Shakira ("Can't we laugh about it?"). Tras este ad-lib, la traducción sigue la misma técnica mencionada, que crea un nuevo significado o añade nueva información en la historia transmitida por la canción, sin referirse explícitamente a la original…

Tabla 4

Segunda parte de la letra de Beautiful Liar y Beautiful Liar (Bello Embustero) – Spanish Version de Beyoncé

Beautiful Liar	Beautiful Liar (Bello Embustero) – Spanish Version
[Verso 2: Shakira & *Beyoncé*]	[Verso 2]
I trusted him, but when I followed you, I saw you together	Confiaba en él, mas cuando lo encontré besándote el cuello
I didn't know about you then 'til I saw you with him again	Lloré, no lo podía creer, las dos caímos en su red, sí
I walked in on your love scene, slow dancin'	¿Por qué a ti si hay mil por ahí? Él es un perro
You stole everything, how can you say I did you wrong? Yeah	(Las dos sin querer caímos presas en su piel)

[Pre-estribillo 2: Shakira y *Beyoncé*]	[Pre-estribillo 2]
We'll never know	A mí también siempre quiere verme sola
When the pain and heartbreak's over	No hay que caer en su trampa una vez
I have to let go	más (Ay)
The innocence is gone (*Ay*)	

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

En segunda instancia, el segundo verso continúa con la misma tendencia libre presente en el resto de la canción. El único rastro de la canción original queda en la primera línea antes de la primera coma ("Confiaba en él") y después la traducción da al oyente un contexto diferente de la trama que se narra cantando: se encuentra al hombre compartiendo una mayor intimidad con la amiga de la protagonista (Beyoncé) y, acto seguido, la cantante reconoce que ambas han caído en las trampas y triquiñuelas del amorío. Por eso mismo le pregunta a su amiga la razón por la que el chico escoge estar con su amiga a la vez que con ella y justo después le califica negativamente, para reconocer de nuevo que inconscientemente han aceptado la captura romántica por parte de él. Cabe recalcar que la canción original cuenta una historia bastante diferente por mucho que siga apareciendo el desengaño amoroso al que se refiere la letra, ya que se menciona el seguimiento que Beyoncé hace y se resalta el punto en el que ella se da cuenta que su amiga está envuelta en la misma relación que ella. Lo único íntimo que aparece es el baile lento. En cuanto al pre-estribillo, en la versión en español se repite el mismo que se canta en la primera parte de la comparación aunque en la canción original el segundo pre-estribillo sea diferente al primero. En el segundo de la versión original solo se mantiene la línea de "I have to let go", mientras que el resto de líneas distan del primero, porque se añade un plural que incluye a la amiga, se menciona la incertidumbre del dolor derivado del amor y la pérdida de la inocencia cuando suceden este tipo de eventos.

Tabla 5

Continuación de la segunda parte de la letra de Beautiful Liar y Beautiful Liar (Bello Embustero) – Spanish Version de Beyoncé

Beautiful Liar	Beautiful Liar (Bello Embustero) – Spanish Version
[Estribillo: Beyoncé, *Shakira* y **ambas**]	[Estribillo]
Let's not kill the karma (Ay)	No nos pelearemos (Ay)
Let's not start a fight (Ay)	No nos va a engañar (Ay)
It's not worth the drama	No terminaremos
For a beautiful liar (Oh)	Por un bello embustero (No)
Can't we laugh about it? (Ha, ha, ha; oh)	Nos va dividir (Ja, ja, ja, no)
It's not worth our time (Oh)	No nos va a excitar (No)
We can live without him	Vamos a sufrir
Just a beautiful liar	Por un bello embustero
[Puente: Shakira, *Beyoncé* y **ambas**]	[Puente]
Tell me how to forgive you (*Ooh*)	Lo creía tan mío, yo vivía por él
When it's me who's ashamed (*Oh, ayy*)	Fuimos un desafío que pudo más que él
And I wish I could free you	Es un hombre muy frío
Of the hurt and the pain	No es de una mujer (Hey)
But the answer is simple	
He's the one to blame (*Hey*)	[Contera 2]
[Contera 2: Beyoncé]	Ay, Beyoncé, Beyoncé (Ya no nos puede engañar)
Ay, Beyoncé, Beyoncé	Ay, Beyoncé, Beyoncé
Ay, Shakira, Shakira	Oh, y Sasha, y Sasha (Paremos con su juego)
Oh, Beyoncé, Beyoncé	Oh, y Sasha, y Sasha
Oh, Shakira, Shakira (Hey, ay)	Ay, Beyoncé, Beyoncé (Ya basta de sus mentiras)
[Estribillo: Beyoncé, *Shakira* y **ambas**]	Ay, Beyoncé, Beyoncé
Let's not kill the karma (Ay)	Oh, y Sasha, y Sasha (Dile adiós por las
Let's not start a fight (Ay)	

It's not worth the drama	dos)
For a beautiful liar (Oh)	Oh, y Sasha, y Sasha (Hey, ay)
Can't we laugh about it? (Ha, ha, ha; oh)	
It's not worth our time (Oh)	[Estribillo]
We can live without him	No nos pelearemos (Ay)
Just a beautiful liar	No nos va a engañar (Ay)
	No terminaremos
	Por un bello embustero (No)
	Nos va dividir (Ja, ja, ja, no)
	No nos va a excitar (No)
	Vamos a sufrir
	Por un bello embustero
	[Coda]
	Él no nos va a separar

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

Por otra parte, el estribillo en la versión en español y en la original mantiene las mismas características comentadas anteriormente. El puente también es dispar al original ya que se hizo con las mismas técnicas y objetivos del compositor. De nuevo, el mensaje transmitido en la versión que comparamos no conserva el de la canción original, no solo por la propia traducción sino por el tema en el que se enfoca: en "Beautiful Liar*"* se utiliza de nuevo el cambio de turno y voz entre las artistas para crear un diálogo entre ellas; en específico, se podría afirmar que en este puente quieren llevar a cabo una reconciliación entre ellas a pesar de lo que ha acontecido. Una de ellas muestra cierta reticencia a perdonar y la otra expresa su deseo de ayudar a sanar y de consolar a su amiga ("Tell me how to forgive you, when it's me who's ashamed", "And I wish I could free you of the hurt and the pain"), pero al final llegan a la misma conclusión, que la culpa de todo no es suya sino del hombre por el que discuten. A diferencia del original, la versión traducida da más protagonismo al "personaje" masculino que a la amistad femenina a través de la inclusión de "él" en cada línea, cuando solo se le mencionaba una vez. Además, se expande la concepción de esta persona como alguien insensible y mujeriego, diciendo que "Es un hombre muy frío, no es de una mujer" y se eliminan ad-libs melódicos que aparecen en las dos primeras líneas originales. En cuanto a la contera, se identifica como tal por

repetir la estructura de las dos líneas que aparecen en la introducción ("Oh, Beyoncé, Beyoncé") por mucho que se hayan fusionado con la intro. En la versión en español se añade una nueva referencia a otra persona, Sasha, que es el alter ego de Beyoncé; aparece este por primera vez en esta canción pero no se convierte en un "personaje" más tangible o reconocible hasta el lanzamiento del álbum de *I Am… Sasha Fierce* en 2008. Según la propia Beyoncé (2008), Sasha Fierce ". . . es el lado divertido, el lado más sensual, agresivo, atrevido y glamuroso que sale cuando trabajo; . . . cuando estoy en el escenario, este alter ego que he creado me protege de alguna manera a mí y a quien soy realmente". Adicionalmente, se agregan ad-libs que no aparecen en la versión original ("Ya no nos puede engañar", "Paremos con su juego", "Ya basta de sus mentiras" y "Dile adiós por las dos") los cuales, combinados con la numerosa repetición de líneas en la contera, aumentan la duración de esta.

Finalmente, se repite el mismo estribillo en ambas versiones, pero en la original se termina la canción con la última línea del estribillo mientras que en la traducida se termina con una línea que no aparece en la original y que sirve como coda[6]: "Él no nos va a separar".

2.3.2 COMPARACIÓN ENTRE "OBJECTION (TANGO)" Y "TE AVISO, TE ANUNCIO (TANGO)" DE SHAKIRA

De nuevo, antes de comparar la segunda versión escogida, "Te Aviso, Te Anuncio (Tango)" del álbum *Servicio de Lavandería* de Shakira, cabe enfatizar algunos puntos a tener en cuenta como en el anterior análisis y comparación. El álbum mencionado se lanzó de manera simultánea con *Laundry Service*, aunque la promoción se centró e inició con este último para hacer una exitosa introducción de la artista en el mercado anglosajón en Estados Unidos. De hecho, según un artículo de TIME, podría haber lanzado dicho álbum años antes porque contaba con la ayuda de Gloria Estefan, artista que ofreció a Shakira sus conocimientos de inglés para reescribir sus temas en tal idioma; aun así, la propia Shakira confirmó en el artículo: "No puedo contratar a otras personas para que me escriban canciones, . . . las tengo que escribir yo misma". Por esas razones, estudió la lengua y la practicó durante bastante tiempo hasta sentirse cómoda escribiendo sus canciones en inglés. Se podría decir que su nivel en inglés en esos años seguía pareciendo propio de una aprendiz, ya que Farley (2001) comenta en el artículo anterior que "Alguna de las letras en el nuevo álbum de Shakira suenan un poco extrañas, pero es difícil decir si tal extrañeza se trata de una licencia poética o se trata, simplemente, de la gramática de una principiante en inglés".

[6] "Coda: Adición brillante al período final de una pieza de música" (Real Academia Española, s.f.).

La comparación, al igual que la anterior y la posterior, se divide en dos partes: la primera contendrá el primer verso, el primer estribillo, el segundo verso y la segunda incluirá el segundo estribillo, el puente, el último estribillo y la coda.

Tabla 6

Primera parte de la letra de Objection (Tango) y Te Aviso, Te Anuncio (Tango) de Shakira

Objection (Tango)	Te Aviso, Te Anuncio (Tango)
[Verso 1]	[Verso 1]
It's not her fault that she's so irresistible	Nunca pensé que doliera el amor así
But all the damage she's caused isn't fixable	Cuando se entierra en el medio de un no y un sí
Every twenty seconds you repeat her name	Es un día ella y otro día yo
But when it comes to me, you don't care	Me estás dejando sin corazón y cero de razón
If I'm alive or dead, so	
	[Estribillo 1]
[Estribillo 1]	Ay, te aviso y te anuncio que hoy renuncio
Objection! I don't wanna be the exception	A tus negocios sucios
To get a bit of your attention	Ya sabes que estoy de ti vacunada
I love you for free and I'm not your mother	A prueba de patadas
But you don't even bother	Por ti me quedé como Mona Lisa
Objection! I'm tired of this triangle	Sin llanto y sin sonrisa
Got dizzy dancing tango	Que el cielo y tu madre cuiden de ti
I'm falling apart in your hands again	Me voy, será mejor así
No way, I've got to get away	
	[Verso 2]
[Verso 2]	Sé que olvidarte no es asunto sencillo
Next to her cheap silicone I look minimal	Te me clavaste en el cuerpo como un cuchillo
That's why in front of your eyes I'm invisible	Pero todo lo que entra ha de salir
But you've got to know small things also count	Y los que están tendrán que partir
Better put your feet on the ground	empezando por mí
And see what it's about, so	

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

Se empieza la comparación con el primer verso: aparece en ambas versiones una tercera persona en la relación de la cantante con su pareja pero de diferentes maneras, porque al igual que la anterior canción la traducción dista mucho de las líneas originales. En la original, el verso se fija en la otra mujer que estorba en la relación de Shakira y solo se hace referencia a la cantante en la última línea, que se canta junto a la penúltima; al contrario, la versión en español es más sentimental y concentra sus líneas en transmitir un estado de dolor y confusión emocional relacionado con la otra mujer. Se podría decir que la línea de "Es un día ella y otro día yo" es la única que mantiene indirectamente el mensaje original de la tercera y penúltima línea originales (mencionan la repetición del nombre de la amante como si se tratase de una preferencia inconsciente hacia ella y justo después se pone en segundo lugar a Shakira, al igual que en la versión traducida). En cuanto al primer estribillo, se identifica la misma tendencia de traducción libre aportando una interpretación más natural en español que se distancia del estribillo en inglés en cuanto a significado y forma. Originalmente, la artista se queja del trato de su novio dándole más importancia a sus propias emociones que a las acciones ajenas que le han llevado a encontrarse así; de hecho, solo se expone la actitud de él y el desgaste objetivo de la relación en dos líneas (". . . but you don't even bother, . . . I'm falling apart in your hands again") donde cada oyente se puede dar cuenta de que esta no es la primera vez que sucede algo así en la relación romántica sobre la que se canta. En cambio, la versión en español trata sobre las consecuencias del trato de la pareja en Shakira, porque se hace mucho hincapié en la culpa del hombre en la manera de actuar de la cantante, que ha llegado a dejar de padecer por él ("Ya sabes que estoy de ti vacunada, a prueba de patadas") y a convertirse en una persona apática por su culpa cuando se pone de ejemplo el rostro anodino de Mona Lisa ("Por ti me quedé como Mona Lisa, sin llanto y sin sonrisa"). De nuevo, solo se puede identificar una línea que sea prácticamente igual a la original, en este caso la última del estribillo ("No way, I've got to get away" y "Me voy, será mejor así"). Se vuelve a hacer una traducción libre en el verso siguiente, el segundo, donde la canción original hace un reconocimiento de inseguridades físicas tras una comparación con la otra mujer, aparte de sugerir al hombre al que Shakira canta que tenga autoconsciencia y valore los pequeños detalles o rasgos corporales ("But you've got to know small things also count, better put your feet on the ground"). Al igual que en el anterior verso y estribillo, se observa un claro componente emocional en la versión en español que no está presente en la original, porque en la traducción se comenta el dolor que produce este amor y, además, el deseo de desapegarse del hombre y lo difícil que es dejarle en el pasado para borrarle del presente.

Tabla 7

Segunda parte de la letra de Objection (Tango) y Te Aviso, Te Anuncio (Tango) de Shakira

Objection (Tango)	Te Aviso, Te Anuncio (Tango)
[Estribillo 2]	[Estribillo 2]
Objection! I don't wanna be the exception	Ay, te aviso y te anuncio que hoy renuncio
To get a bit of your attention	A tus negocios sucios
I love you for free and I'm not your mother	Ya sabes que estoy de ti vacunada
But you don't even bother	A prueba de patadas
Objection! The angles of this triangle	Por ti me quedé como Mona Lisa
Got dizzy dancing tango	Sin llanto y sin sonrisa
I'm falling apart in your hands again	Que el cielo y tu madre cuiden de ti
No way, no, no, no, no	Me voy, no, no, no, oh
[Puente]	[Puente]
I wish there was a chance for you and me	Tal vez tú no eras ese para mí
I wish you couldn't find a place to be	No sé cómo se puede ya vivir queriendo así
Away from here	Es tan patético, neurótico, satírico, psicótico
This is pathetic and sardonic	Tú no lo ves, el tango no es de a tres
It's sadistic and psychotic	Llevo planeando escapar y me sale al revés
Tango is not for three; was never meant to be	Pero voy a intentarlo una y otra vez voy
But you can try it, rehearse it or train like a horse	
But don't you count on me	
Oh, don't you count on me, boy	[Estribillo 3]
	Ay, te aviso y te anuncio que hoy renuncio
[Estribillo 3]	A tus negocios sucios
Objection! I don't wanna be the exception	Por ti me quedé como Mona Lisa
To get a bit of your attention	Sin llanto y sin sonrisa
I love you for free and I'm not your mother	Te aviso que estoy de ti vacunada y no me importa nada
But you don't even bother	Que el cielo y tu madre cuiden de ti
Objection! I'm tired of this triangle	Me voy, será mejor así
Got dizzy dancing tango	
I'm falling apart in your hands again	

No way, I've got to get away	
[Coda]	[Coda]
Get away, get away, get away	Ya me voy, ya me fui, es mejor así
I'm falling apart in your hands again	Ay, que el cielo y tu madre cuiden de ti
Get away	Me voy
I'm falling apart in your hands again	Ay, que el cielo y tu madre cuiden de ti
Get away, get away	Me voy, será mejor así

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

Por otra parte, se observa la misma traducción del estribillo en la versión en español aunque la canción original cambie de letra en la quinta línea (". . . The angles of this triangle"). El puente, cantado justo después del penúltimo estribillo, es la primera parte donde el significado original se ve completamente reflejado en la versión en español, en específico en la cuarta y quinta líneas originales, que coinciden a mayor medida con la cuarta y quinta línea traducida. En este caso, la retahíla de adjetivos para describir la situación que vive la cantante es prácticamente la misma, salvo por el adjetivo "neurótico" que no puede vincularse con ninguno original y el adjetivo "satírico", que en realidad funciona como una buena alternativa a "sardónico", el calco del adjetivo original, aunque tiene matices diferentes en su connotación. Además, en la quinta línea se enfatiza de la misma manera que el baile del tango solo se baila en pareja y que una tercera persona no tiene cabida, pero en la versión en español se da la vuelta a la estructura original y se posiciona la frase tras la coma en un inicio cuando originalmente se encuentra al final (también es el único segmento de la línea donde el significado difiere, tal comentario se refiere a ". . . was never meant to be" y "Tú no lo ves"). En cuanto al resto del puente, se repite la adaptación libre porque en la canción original la cantante se dirige en todo momento a la otra persona excepto en las dos primeras líneas, donde expresa la esperanza que tenía de continuar la relación y de que el hombre no encontrase ningún lugar lejos de ella, dejando claro que la mejor opción hubiera sido quedarse a su lado. Más adelante Shakira reconoce que él puede intentar cambiar mediante ensayos y entrenamientos figurados, pero que ya no puede contar con la presencia de ella para poder llevar a cabo ese desarrollo personal. Al contrario, en la versión en español ella se centra en su punto de vista: acepta que él podría no ser su media naranja, aparte de mostrarse insegura sobre su estilo de vida, que se ve condicionado por el cariño y amor que siente por él; hacia el final también admite que ha intentado deshacerse de esta relación pero se vuelve a encontrar involucrada en ella por el apego que tiene y confirma que seguirá intentando ponerle punto y final; a lo largo de la versión

en español queda retratado el daño y desconfianza que han generado en la artista todas las acciones ajenas a ella…

Finalmente, el último estribillo se traduce de la misma manera que los anteriores pero añade una nueva frase en la quinta línea (“. . . y no me importa nada”), que sustituye a la traducción anterior (“A prueba de patadas”), lo cual podría indicar el inicio del proceso de desapego hacia el hombre; se quita así la autoridad y la importancia que tenía en la vida de ella. Es el único motivo que se puede sugerir ya que no aparecen nuevas líneas en la canción original. Con la coda se concluye que la versión en español es una pieza notablemente diferente a la original, porque se “narran” hechos que difieren con la historia de “Objection (Tango)”: mientras que en la versión original se pide a la pareja que se aleje y se informa de que Shakira va a repetir el ciclo, en la versión en español se aclara que quien va a tomar distancia va a ser ella porque será más beneficioso para ambos, aparte de repetir “. . . que el cielo y tu madre cuiden de ti”.

2.3.3 COMPARACIÓN ENTRE “IF YOU LEAVE ME NOW” Y “SEGUIRÉ SIN TI” DE MÓNICA NARANJO

La tercera y última canción a comparar se trata de “Seguiré Sin Ti” de Mónica Naranjo. A diferencia de las anteriores comparaciones, en este caso se tendrá en cuenta que la composición de la letra original en inglés fue, sobre todo, responsabilidad de letristas y compositores ingleses y no de la propia artista aunque también formase parte de la elaboración de la letra de “If You Leave Me Now”, al igual que su pareja de aquel momento Cristóbal Sansano. Se tiene constancia por entrevistas en la radio y demás de que su nivel de inglés no era tan alto como para componer en dicha lengua en esos años debido a su poca educación en idiomas en el colegio e instituto, de hecho Naranjo confirma esto y que su conocimiento del inglés proviene de escuchar a artistas como Whitney Houston, Donna Summers y Barbra Streisand en una entrevista para la Cadena Ser en 2025: “. . . fui aprendiendo inglés con ellas. O sea, aparte, ahora por ejemplo está muy normalizado que en los colegios te enseñen idiomas. Pero cuando tú y yo íbamos al colegio, como mucho te enseñaban una hora”. Por lo tanto, se puede suponer que la letra en inglés fue escrita en gran parte por Graham Stack y John Reid y, por ende, que la letra en castellano fue escrita por Mónica y Cristóbal, sin pasar por manos de cualquier profesional de la traducción.

De nuevo, se divide la comparación en dos partes: la primera incluye la intro, el primer verso, el pre-estribillo y estribillo; la segunda contiene el resto de la canción, es decir, el segundo verso, el pre-estribillo y el estribillo (repetidos al final de la canción) junto al puente.

Tabla 8

Primera parte de la letra de If You Leave Me Now y Seguiré sin ti de Mónica Naranjo

If You Leave Me Now	Seguiré sin ti
[Intro]	[Intro]
If you leave me now	Seguiré sin ti
Holding on to the memories	Abrazándome a la ilusión
I'll survive somehow	De que sigue aquí algo de tu amor
Baby when you're gone	
	[Verso 1]
[Verso 1]	Dices que te perdí y adivino la razón
Holding you close to me	No hay nada que decir
Always made me feel so right	Llévate tu compasión
Love is a fantasy	
Sometimes it can change your life	[Pre-Estribillo]
	Guardaré tu recuerdo
[Pre-estribillo 1]	No te detendré
Tell me what are you feeling?	Cuando quema el deseo
Tell me you still care	Todo puede arder
But I can't help believing	
You will not be there	[Estribillo]
	Seguiré sin ti
[Estribillo]	Abrazándome a la ilusión
If you leave me now	De que sigue aquí algo de tu amor
Holding on to the memories	Fuiste tan real
I'll survive somehow	¿Cómo pudo acabar así?
Baby when you're gone	Me dejé llevar, te dejé mentir
If you leave me now	
Holding on to the mystery	
I can fight somehow	
I will carry on	

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

Se empieza entonces por la primera parte, iniciada con la intro de la canción. En inglés se divide esta parte en cuatro líneas y en español en tres por dotar de significado a la última (si se separase carecería de sujeto; se canta de manera separada pero en la letra oficial se juntan las líneas en una sola). Tanto en la original como en la versión en español, el tema principal es el desamor y la superación personal de este; es verdad que el mensaje transmitido es bastante similar en ambas pero no funcionan como perfecto equivalente traductológico al no hacer referencia a términos mencionados en la versión original. Parece que en dicha versión se canta desde una posición de duda ya que se usa el condicional, no se sabe si el interés amoroso de la cantante se irá al cien por cien, pero en caso de que así lo haga ella se encarga de informarle de que conseguirá superarle de alguna manera a pesar de los recuerdos. A diferencia de ella, en la canción en español se acepta la huida de su interés amoroso ("Seguiré sin ti") pero también se introduce la idea de que sigue habiendo cierta esperanza de recuperar la relación perdida. Posteriormente, en el primer verso, se vuelven a unir dos líneas en la versión en español cuando en inglés están separadas (la primera línea del verso se vuelve a cantar de manera separada pero en la letra en español se junta con la siguiente) y se observa otra distorsión de significado: mientras que en "If You Leave Me Now" se añoran las dinámicas de la relación sobre la que se canta y se reconoce el poder catártico del amor ("Love is a fantasy, sometimes it can change your life"), en la versión en español se intenta averiguar el motivo de abandono de la pareja de la artista y se rechaza la benevolencia en el comportamiento de dicha persona ("No hay nada que decir, llévate tu compasión").

En cuanto al pre-estribillo, se debe comentar que en español es el mismo en toda la canción pero que la canción original diferencia dos pre-estribillos y repite el primero (perteneciente a esta parte) en el final. El contenido de este primer pre-estribillo en inglés se basa, de nuevo, en la esperanza de la cantante, en este caso por tener cierta importancia en la vida de su pareja ("Tell me you still care") por mucho que a la vez tenga el pálpito de que se irá en algún momento ("But I can't help believing you will not be there"). En español, el pre-estribillo sigue la línea temática de las anteriores estrofas: se acepta la decisión de quien fue su pareja sin borrar a esta de su memoria ("Guardaré tu recuerdo, no te detendré") y se avisa de los efectos que el deseo puede tener en esta situación. Justo después, el estribillo incluye las mismas líneas que la intro (en la original, coinciden las cuatro líneas de la intro con las cuatro primeras del estribillo al igual que las tres primeras en la versión en español) y añade líneas nuevas. Originalmente, en las líneas añadidas, la canción sigue con el mensaje de las líneas anteriores con la única diferencia de que la artista reconoce la posibilidad de luchar contra el desamor si se le deja en un limbo donde todo es incierto y misterioso ("If you leave me now, holding on to the memories, I can fight somehow"). En la versión traducida resulta diferente, otra vez, porque se reconoce la tangibilidad de la relación por mucho que la ilusión sea a lo que se aferra Mónica y porque

se cuestiona la manera en la que se ha terminado la relación, aparte de aceptar que la manera de fluir de la cantante permitió, inconscientemente, el engaño de su pareja (“Me dejé llevar, te dejé mentir”).

Tabla 9

Segunda parte de la letra de If You Leave Me Now y Seguiré sin ti de Mónica Naranjo

If You Leave Me Now	Seguiré sin ti
[Verso 2]	[Verso 2]
You held me in extasy	Conozco la situación
Then you let me slip away	He caído alguna vez
The things that you said to me	Me cuesta reconocer que no tienes
Made me think you'd always stay	corazón
[Pre-estribillo 2]	[Pre-estribillo]
But you can't fight the feeling	Guardaré tu secreto
Every night and day	No te detendré
When it's over, it's over	Cuando quema el deseo
There's nothing I can say	Todo puede arder

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

La segunda parte comienza con el segundo verso tal como es indicado anteriormente. Se puede observar otra vez cómo la traducción de Mónica parece más una adaptación libre que no un resultado elaborado para reflejar, en su totalidad, la historia original. En “If You Leave Me Now” se explicita cómo la pareja de la cantante le llevó al punto más álgido de la relación para después despreocuparse por ella (“You held me in extasy, then you let me slip away”) y darle esperanzas con su verborrea. En cambio, si se revisa la versión en español, se cuenta la historia desde un punto desesperanzado, donde Mónica es consciente de la situación y admite que ha vuelto a cometer el error de estar con tal persona, aparte de expresar lo difícil que es aceptar la crueldad con la que actúa su interés amoroso. El pre-estribillo de esta segunda parte es diferente al de la primera, pero en español se mantiene el mismo; en inglés, este segundo pre-estribillo enfatiza la imposibilidad de huir de los sentimientos que se tienen hacia otra persona por mucho que se intente cada día (“But you can’t fight the feeling every night and day”) a la vez que se asume el final de esta relación y lo innecesario que es comentar nada al respecto.

Tabla 10

Continuación de la segunda parte de la letra de If You Leave Me Now y Seguiré sin ti de Mónica Naranjo

If You Leave Me Now	Seguiré sin ti
[Estribillo]	[Estribillo]
If you leave me now	Seguiré sin ti
Holding on to the memories	Abrazándome a la ilusión
I'll survive somehow	De que sigue aquí algo de tu amor
Baby when you're gone	Fuiste tan real
If you leave me now	¿Cómo pudo acabar así?
Holding on to the mystery	Me dejé llevar, te dejé mentir
I can fight somehow	
I will carry on	[Puente]
	Seguiré
[Bridge]	Seguiré
Carry on	Seguiré
Carry on	Seguiré
Carry on	Seguiré
Carry on	
	[Pre-estribillo]
[Pre-estribillo]	(Siempre guardaré)
Want to tell me what are you feeling	Guardaré tu recuerdo
Tell me you still care	No te detendré
But I can't help believing	Es la ley del deseo
You will not be there	Todo puede arder
[Estribillo]	[Estribillo]
If you leave me now	Seguiré sin ti
Holding on to the memories	Abrazándome a la ilusión
I'll survivie somehow	De que sigue aquí algo de tu amor
Baby when you're gone	(Siempre guardaré tu recuerdo)
If you leave me now	Fuiste tan real
Holding on to the mystery	(Yo seguiré, yo seguiré sin ti)

I can fight somehow	¿Cómo pudo acabar así?
I will carry on	Me dejé llevar, te dejé mentir
	(Yo seguiré)
	Seguiré sin ti
	(Yo seguiré sin tu amor)
	Abrazándome a la ilusión
	(Yo seguiré)
	De que sigue aquí algo de tu amor
	(Yo seguiré sin tu amor)

Nota. Contenido adaptado a partir de letras disponibles en la página web de Genius.

El segundo estribillo no cambia en esta segunda parte. A continuación, el puente es la primera estrofa o segmento donde la traducción es fiel a la canción original, ya que en ambas se hace referencia al estribillo (en inglés se repite el verbo de la última línea y en español se repite el verbo de la primera línea, la cual da nombre a la canción) y porque funcionan como un calco aunque en la original el sujeto sea elíptico. Por otra parte, el pre-estribillo que aparece antes de repetir por última vez el estribillo en inglés es igual que el primer pre-estribillo al igual que en español, salvo en la primera línea donde se añade un ad-lib en referencia a ella ("Siempre guardaré") y en la penúltima línea donde se cambia "Cuando quema el deseo" por "Es la ley del deseo". Por último, el cuarto y último estribillo que indica el final de la canción es igual en inglés pero diferente en español: en la versión traducida, se añade la repetición de las tres primeras líneas al final del estribillo original y también se suman varios ad-libs a este estribillo tal como se escucha en la canción y se observa en la letra que aparece al principio de esta segunda parte de la comparación.

3. MARCO PRÁCTICO

Tal como se ha explicado en la metodología, el marco práctico de este trabajo se centra en la elaboración de nuevas versiones de las canciones ya comparadas y analizadas. Teniendo en cuenta las teorías expuestas y los ejemplos ofrecidos, se opta entonces por seguir las directrices marcadas por Peter Low en el principio del pentatlón. El propio autor explica que para cada traductor que siga dicho principio la importancia de los criterios, exceptuando la cantabilidad, es subjetiva, pero eso no significa que solo se deba tener en consideración el criterio anterior y pasar por alto el efecto que este tiene en los otros. No se debe sacrificar un criterio por otro sino traducir de manera que el impacto sea el menor posible en el resto de criterios como se ha desarrollado en un punto anterior. Por eso mismo, se tendrá en cuenta dicha observación al momento de escribir la traducción de las canciones originales: uno de los objetivos de la versión final es tener una cantabilidad completa que se complemente con los otros criterios y que no haya un cambio extremo en la manera de cantar el resultado final; es evidente que habrán ciertas diferencias en relación al número de sílabas y las sinalefas que pueden surgir en español para agilizar ciertas líneas, pero es primordial no generar un impacto notable para seguir identificando a la canción y el mensaje. El otro objetivo principal es mostrar fidelidad lingüística a la canción original, es decir, mantener las frases lo más similares posibles a la original para poder hacer de la nueva versión una canción que refleje al cien por cien el concepto y mensaje que se quería transmitir originalmente.

A continuación se mostrarán las nuevas letras al lado de las que pertenecen a las canciones originales para una mayor fluidez a la hora de comprobar si se cumplen los objetivos del marco práctico, de la misma manera que se ha hecho en el final del marco teórico (se divide la elaboración entre primera y segunda parte); también se incluirán debajo de estas los comentarios que justifiquen la traducción escogida, entre otros.

3.1 ELABORACIÓN DE NUEVA LETRA PARA LA VERSIÓN EN ESPAÑOL DE BEAUTIFUL LIAR DE BEYONCÉ

Tabla 11

Letra original de Beautiful Liar de Beyoncé y la primera parte de su nueva versión en español

Beautiful Liar	Nueva versión en español
[Intro: Beyoncé]	[Intro]
Ay, ay, ay	Ay, ay
Nobody likes being played	A nadie le gusta que jueguen consigo
[Contera 1: Beyoncé]	[Contera 1]
Oh, Beyoncé, Beyoncé	Oh, Beyoncé, Beyoncé
Oh, Shakira, Shakira (Hey)	Oh, Beyoncé, Beyoncé (Hey)
[Verse 1: Beyoncé y *Shakira*]	[Verso 1]
He said I'm worth it, his one desire	Dice que lo valgo, soy su deseo
I know things about him that you wouldn't wanna read about	Ella sabe cosas de él que yo no querría saber
He kissed me, his one and only (Yes), beautiful liar	Me besó, soy la única, (Sí es) un farsante
Tell me how you tolerate the things I just found out about	¿Cómo podría tolerar las cosas que ella ha descubierto?
	[Pre-estribillo 1]
[Pre-estribillo 1: Shakira y *Beyoncé*]	Nunca se sabe
You never know	¿Por qué somos nosotras las que sufrimos?
Why are we the ones who suffer	Debo soltarme
I have to let go	Él no va a ser quien llore (Ay)
He won't be the one to cry (Ay)	
	[Estribillo]
[Estribillo: Beyoncé, *Shakira* y **ambas**]	No matemos al karma (Ay)
Let's not kill the karma (Ay)	No busquemos bulla (Ay)
Let's not start a fight (Ay)	No merece el drama
It's not worth the drama	Este hermoso farsante (Oh)

For a beautiful liar (Oh)	Vamos a reírnos (Ja, ja, ja; oh)
Can't we laugh about it? (Ha, ha, ha; oh)	No perdamos el tiempo
It's not worth our time	Podemos vivir sin él
We can live without him	Sin un hermoso farsante
Just a beautiful liar	

Nota. Letra original disponible en la página web de Genius; la nueva versión es de creación propia y solo se basa en la letra original.

Como se puede observar en la introducción, el primer cambio es la omisión del último ad-lib de la primera línea; es una decisión consciente porque se quiere elaborar una sinalefa en la última vocal de la segunda línea de la propia intro, haciendo una transición hacia el "Oh" de la primera contera. Además, en este caso sí se ha mantenido la intro en su totalidad junto a la traducción de la única frase que aparece en esta. Su traducción es prácticamente un calco si no fuese por la adición de "consigo", lo que añade sentido a la frase y haría referencia a la colocación "to play with" acompañada por el verbo auxiliar "to be" (al completo "to be played with"). Aunque en inglés el verbo solo es "to play" y añade el verbo "to be" como auxiliar, en español se necesita un pronombre reflexivo que haga referencia al sujeto con el que "se juega". Como el sujeto es general y se refiere a cualquier persona, se ha decidido neutralizar al completo la expresión utilizada con el pronombre escogido.

En la contera se sigue la línea de la versión oficial en español donde solo se repite el nombre de Beyoncé junto al ad-lib. Esto deja de ocurrir con el primer verso, que se inicia con una traducción directa del inglés sin alteraciones, salvo en la segunda frase de la primera línea donde se omite en español el "one" original para mejorar la cantabilidad y no añadir sílabas innecesarias. El significado no se ve distorsionado por esta omisión. Justo después, en la segunda línea se hace notable el cambio de persona respecto a la canción original: debido a que la canción en español solo la canta Beyoncé, se escoge hacer referencia a una mujer externa para mantener la dualidad presente en la versión original (es decir, se quiere enfatizar cuándo la línea se centra en la propia Beyoncé y cuándo se quiere incluir a su archienemiga mediante la mención de actos que ha llevado a cabo o información que sabe). Aparte de ese, el único cambio se encuentra en el verbo porque en español se opta por uno más simple como "saber" por cantabilidad y brevedad, ya que no existen perífrasis o verbos equivalentes que sean una perfecta traducción de "to read about". En la línea siguiente se mantiene el mismo verbo original pero se omite la referencia al hombre porque ya aparece su pronombre en la línea anterior y no se quiere añadir muchas sílabas de más; también se hace referencia a la exclusividad que cree

poseer la cantante porque tras la primera coma no se sabe identificar si en la canción original se habla de que la protagonista es su única "mentirosa" o "embustera" o si se refiere al propio hombre. Otro cambio que sucede es el cambio de ad-lib a "Sí es" para formar una frase con el sintagma siguiente ("un farsante"), el cual no proporciona un adjetivo calificativo por cantabilidad y repetición ("beautiful liar" se repite muchas veces a lo largo de la canción). En cuanto a la última línea de este primer verso, se ha aplicado un cambio de punto de vista o la llamada técnica de "modulación" para conservar el significado sin tergiversar la canción original; en este caso se formula una pregunta retórica que se refiere a la línea original (dicha por una tercera persona; la traducción literal sería "Dime cómo toleras las cosas de las que me acabo de enterar").

Posteriormente, en el primer pre-estribillo se vuelve a percibir grandes diferencias respecto a la versión oficial en español ya que, por mucho que la primera línea sea un calco, la segunda añade cuatro sílabas a la canción para mantener el énfasis que se hace en la canción original de que "ellas" son las que sufren en específico. La adición de cuatro sílabas rellena los espacios aireados entre las ocho sílabas de la original por lo que no supone un gran problema al momento de cantarla. A diferencia de dicha línea, la tercera es un calco y la última también lo sería si no fuera por el uso de "quien" para una mayor claridad (si se hubiera traducido igual que el inglés, "Él no va a ser el que llore" sonaría un poco redundante por la similitud fonética entre "él" y "el"). Por otra parte, el estribillo se abre con un calco al igual que el pre-estribillo, pero la segunda línea utiliza una expresión coloquial para acercar la canción al oyente mediante el lenguaje que se usa y para alejarse de usar una única estrategia de traducción en toda la canción. Se quiere "jugar" con las posibilidades que ofrece la lengua mediante el uso de "buscar bulla" ya que "pelear" suena demasiado neutral o estándar. En la tercera línea se vuelve a optar por el calco por la falta de alternativas a expresar lo original de otra manera y en la cuarta ya se incluye el título de la nueva versión en español, "hermoso farsante". Suena igual de estético que la versión oficial y no usa la literalidad para evitar indiferencia en relación a la canción o al concepto que busca reflejar. Justo después de dicha línea, en la quinta, se vuelve a producir un cambio de perspectiva como en otra línea anterior, donde se propone directamente el reírse sobre la situación; también se mantiene el ad-lib con la risa fragmentada, al contrario de la versión oficial en español. La línea posterior, ya la antepenúltima, parafrasea la original (si algo o alguien no es merecedor de tu tiempo significa que te lo hará perder, por lo tanto se decide usar el imperativo para evitar eso en "No perdamos el tiempo") y añade dos sílabas que no afectan al flujo de la canción (solo se tendría que alargar al cantar la "o" de "perdamos" y la "e" de "tiempo"). También se añade una sílaba en la séptima línea y, para seguir el ritmo de la línea original y la melodía, por lo que al igual se debería alargar al cantar la segunda "i" de "vivir" y la "e" de "él"; no obstante, es un calco que funciona correctamente en la traducción. Por último, en la línea final del

estribillo se omite el "just" original y se cambia por un "sin" para hacer referencia a la línea anterior, dejando claro así que "él" es "un hermoso farsante".

Tabla 12

Letra original de Beautiful Liar de Beyoncé y la segunda parte de su nueva versión en español

Beautiful Liar	Nueva versión en español
[Verso 2: Shakira y *Beyoncé*]	[Verso 2]
I trusted him, but when I followed you, I saw you together	Confiaba en él, pero al seguirle os pude ver juntos
I didn't know about you then 'til I saw you with him again	No supe de ella hasta que le vi junto a él otra vez
I walked in on your love scene, slow dancin'	Les pillé acaramelados, bailando muy lento
You stole everything, how can you say I did you wrong?	Ella me robó todo, ¿por qué dice que le fallé?
[Pre-estribillo 2: Shakira y *Beyoncé*]	[Pre-estribillo 2]
We'll never know	Nunca sabremos
When the pain and heartbreak's over	Cuándo terminará el sufrir por amor
I have to let go	Debo soltarme
The innocence is gone (Ay)	Inocente ya no soy (Ay)

Nota. Letra original disponible en la página web de Genius; la nueva versión es de creación propia y solo se basa en la letra original.

De nuevo, se puede señalar un cambio de persona en este segundo verso. Como se puede leer en la primera línea, en la nueva versión se hace referencia a una tercera persona al usar "seguirle" en vez de "seguirte"; parece que se refiera a la figura masculina por su posición cercana al pronombre "él" pero en realidad se quiere señalar a la amistad femenina de la cantante (el uso del pronombre "le" es el correcto tanto en masculino como en femenino; en el caso de querer destacar mucho el género femenino de a quien se hace referencia se podría recurrir al laísmo). Se añade también el verbo auxiliar "poder" para encajar en el número de sílabas original y evitar el alargamiento vocal al cantar. En la línea siguiente se sigue el mismo cambio de persona propio de la parte anterior y de la línea anterior; se trataría de un calco si la persona también estuviera cambiada en la canción original. La

tercera línea resulta ser un poco más libre al evitar querer excesiva literalidad con la traducción de "love scene", un sintagma que se podría relacionar a una situación romántica, sensual e íntima; por eso mismo se opta por el término "acaramelados", adjetivo vinculado a ese tipo de situaciones. Con su uso se añade una sílaba en la frase antes de la coma, pero no afecta a la manera de cantar si se produce una sinalefa uniendo la vocal final de "pillé" con la primera de "acaramelados". Se repite en la línea final del segundo verso el fenómeno personal de las dos primeras líneas, aparte de adaptar la pregunta retórica original a la situación de la artista. En este caso, se cambia por "por qué" el "how" porque ambos pronombres interrogativos se podrían responder con una o varias razones en la canción; también se convierte al sujeto en elíptico porque va implícito en la forma verbal usada ("fallé").

El segundo pre-estribillo presenta cierta libertad frente al primero aunque la primera línea sea una traducción directa: la segunda línea se inspira en la original pero generaliza los conceptos mencionados; se escoge traducir "pain and heartbreak" por "sufrir por amor" porque hacen referencia al mismo sentimiento de tristeza por un desengaño amoroso. Además, se trata de una decisión de economía lingüística porque "Cuándo terminará el dolor y el corazón partido" ocuparía más sílabas de las necesarias y no encajaría en la cantabilidad buscada. En cuanto a la última línea de este pre-estribillo, se debe comentar que se ha relacionado la inocencia de la que se habla originalmente con la propia cantante para reflejar el cambio en su manera de actuar a partir de este momento, cuando ya ha descubierto los encuentros secretos de su pareja con una amiga suya. Usar la traducción literal de la línea original hubiera resultado un poco artificial en este contexto.

Tabla 13

Letra original de Beautiful Liar de Beyoncé y la continuación de la segunda parte de su nueva versión en español

Beautiful Liar	Nueva versión en español
[Estribillo: Beyoncé, *Shakira* y **ambas**]	[Estribillo]
Let's not kill the karma (Ay)	No matemos al karma (Ay)
Let's not start a fight (Ay)	No busquemos bulla (Ay)
It's not worth the drama	No merece el drama
For a beautiful liar (Oh)	Este hermoso farsante (Oh)
Can't we laugh about it? (Ha, ha, ha; oh)	Vamos a reírnos (Ja, ja, ja; oh)
It's not worth our time	No perdamos el tiempo
We can live without him	Podemos vivir sin él
Just a beautiful liar	Sin un hermoso farsante

[Puente: Shakira, *Beyoncé* y **ambas**]	[Puente]
Tell me how to forgive you (*Ooh*)	¿Cómo podría perdonarle? (Ooh)
When it's me who's ashamed (*Oh, ayy*)	Si soy yo quien se avergüenza (Oh, ayy)
And I wish I could free you	Y ojalá liberarle
Of the hurt and the pain	De aquello que le duela
But the answer is simple	Pero es simple la respuesta
He's the one to blame (*Hey*)	Él tiene la culpa (Hey)
[Contera 2: Beyoncé]	[Contera 2]
Ay, Beyoncé, Beyoncé	Ay, Beyoncé, Beyoncé
Ay, Shakira, Shakira	Ay, Beyoncé, Beyoncé
Oh, Beyoncé, Beyoncé	Oh, y Sasha, y Sasha
Oh, Shakira, Shakira (Hey, ay)	Oh, y Sasha, y Sasha (Hey, ay)
[Estribillo: Beyoncé, *Shakira* y **ambas**]	[Estribillo]
Let's not kill the karma (Ay)	No matemos al karma (Ay)
Let's not start a fight (Ay)	No busquemos bulla (Ay)
It's not worth the drama	No merece el drama
For a beautiful liar (Oh)	Este hermoso farsante (Oh)
Can't we laugh about it? (Ha, ha, ha; oh)	Vamos a reírnos (Ja, ja, ja; oh)
It's not worth our time	No perdamos el tiempo
We can live without him	Podemos vivir sin él
Just a beautiful liar	Sin un hermoso farsante

Nota. Letra original disponible en la página web de Genius; la nueva versión es de creación propia y solo se basa en la letra original.

Los estribillos de la segunda parte no necesitan comentario alguno por las observaciones ya dadas en la primera parte, por consiguiente se analizará entonces el puente. En el inicio de este se vuelve a recurrir a una pregunta retórica donde, en vez de preguntarle a Beyoncé como en la original, la pregunta se la hace la propia artista a sí misma por la falta de diálogo con otra persona en la canción (dinámica que aparece en la canción original cuando se cambian las voces durante las estrofas por la colaboración entre Shakira y Beyoncé). En la línea posterior vuelve a haber un cambio, como la traducción de "when" por "si", pero dicho cambio está justificado por el valor condicional del

pronombre inglés en algunos casos; usar "quien" en vez de la típica traducción de "la que" en este contexto también está justificado por evitar la adición de varias sílabas más y por la estructura idiomática que forma el resultado de tal traducción. Posteriormente, se sigue con el cambio de persona en la tercera y cuarta línea, aunque en la cuarta también se convierte la enumeración de "hurt and . . . pain" en una frase que se refiere a alguna dolencia directa ("De aquello que le duela") para buscar naturalidad y ritmo en la línea, evitando así la extrema literalidad de "del daño y del dolor"; al fin y al cabo forman la misma imagen o concepto de desear ayudar a alguien personalmente pero no poder hacerlo por rencor. Las dos últimas líneas añaden una sílaba más pero su traducción literal funciona correctamente y su cantabilidad no muestra demasiados obstáculos.

Finalmente, la segunda contera en la nueva versión incluye al alter ego de Beyoncé, Sasha, como en la versión oficial, para evitar la redundancia del nombre propio de la artista. En la primera contera supone una decisión estética repetir su nombre en dos líneas pero en cuatro parece innecesario y redundante. Además, Beyoncé tiene otra versión de la canción en *espanglish* cantada por Sasha, la cual canta con más intensidad y empoderamiento que la propia artista real.

3.2 ELABORACIÓN DE NUEVA LETRA PARA LA VERSIÓN EN ESPAÑOL DE OBJECTION (TANGO) DE SHAKIRA

Tabla 14

Letra original de Objection (Tango) de Shakira y la primera parte de su nueva versión en español

Objection (Tango)	Nueva versión en español
[Verso 1]	[Verso 1]
It's not her fault that she's so irresistible	No es culpa de ella ser tan irresistible
But all the damage she's caused isn't fixable	Pero lo que ha roto ya no es reparable
Every twenty seconds you repeat her name	Repites su nombre cada dos por tres
But when it comes to me, you don't care	Pero al pensar en mí, no es importante
If I'm alive or dead, so	Si soy yo quien vive o muere
	[Estribillo 1]
[Estribillo 1]	¡Protesto! No quiero ser la excepción
Objection! I don't wanna be the exception	Que recibe migas de atención
To get a bit of your attention	Te quiero de gratis sin ser tu madre
I love you for free and I'm not your mother	Pero sigue sin importarte

But you don't even bother	¡Protesto! Este triángulo me agota
Objection! I'm tired of this triangle	Y este tango me alborota
Got dizzy dancing tango	De nuevo me rompo en tus manos
I'm falling apart in your hands again	No, no, tengo que irme
No way, I've got to get away	
[Verso 2]	[Verso 2]
Next to her cheap silicone I look minimal	Me veo pequeña al lado de su silicona
That's why in front of your eyes I'm invisible	Por eso en tus ojos soy como un fantasma
But you've got to know small things also count	Pero debes saber que lo pequeño también cuenta
Better put your feet on the ground	Más te vale poner los pies en la tierra
And see what it's about, so	Y ver de lo que se trata

Nota. Letra original disponible en la página web de Genius; la nueva versión es de creación propia y solo se basa en la letra original.

Se empieza la canción con el primer verso y este, al igual que todas las demás partes de la canción, difiere de la versión oficial en español. La primera línea es una traducción exacta de la línea original aunque omite la repetición del sujeto que la convertiría en un calco (se repetiría "ella" para conjugar el verbo ser, pero en este caso se ha optado por dejar la forma en infinitivo). Desde un principio se intenta mantener el sentido original ya que es uno de los objetivos principales, pero en la segunda línea no cabe por exceso de número de sílabas la frase original donde se habla del daño causado por otra mujer y la imposibilidad de enmendarlo. Por lo tanto, se decide una traducción que genere el mismo efecto e imagen que la línea original: enmendar daños morales se podría comparar de manera figurada con la reparación de vehículos o vajillas, porque una tercera persona ha estropeado o partido lo que unía a dos personas, aquella conexión que hacía de su relación algo armonioso y calmado. De nuevo, por exceso de sílabas se omite en la tercera línea la referencia a los veinte segundos y se utiliza la expresión "cada dos por tres" para referirse a la alta frecuencia de repetición de una acción. Justo después, en la cuarta línea, se usa el verbo "pensar" como sinónimo de "tener en consideración" o "referirse" a alguien, lo cual equivaldría a la expresión original "when it comes to…"; en esta nueva versión se acorta la duración de canto de "mí" para añadir en sinalefa "no es" y que no parezca que se añadan tantas sílabas. Para generar el mismo efecto, se acorta al cantar la prolongación de la última vocal de "importante" para dar paso a la quinta línea, que se cantaría en un ritmo más apresurado que

la canción original, la cual presenta menos sílabas. Se apresura el ritmo al cantar para hacer cabida al significado completo y no a líneas que expresen, a medias tintas, el mensaje de la canción original.

En cuanto al primer estribillo, se inicia la traducción con un verbo sinónimo al sustantivo original "objection", el cual refleja oposición y desacuerdo ante una situación; tras la exclamación, la traducción es un calco de la línea original. En la siguiente, en cambio, el resultado es una traducción libre porque no sería cantable una traducción literal por número de sílabas, al igual que en muchos otros segmentos de la canción: aun así se crea la misma dinámica que la línea original al incluir la expresión "recibir migas de atención", que tiene el mismo significado. Es verdad que se omite la especificación de a quién quiere llamar la atención la cantante, pero se considera una omisión justificada por la aparición de tal referencia en la línea siguiente. En dicha línea se repite la misma estrategia de la primera línea del primer verso donde se deja en infinitivo el segundo verbo porque la primera forma conjugada ya indica el sujeto elíptico y no es necesario repetirlo en español. En la cuarta línea se vuelve a hacer una traducción directa que recrea el mismo contexto de pasividad por parte de la pareja de la artista por mucho que ella dé su amor de manera incondicional, mientras que en la quinta se repite la forma de la primera línea del estribillo y, tras la exclamación, se usa el verbo "agotarse" en vez de la forma "estar cansado" para evitar otra vez exceso de sílabas al cantar y se mantiene la referencia a la figura del triángulo por los indicios de un triángulo amoroso. En la sexta línea se recurre a una traducción libre que expresa el significado original de otra manera: en la canción en inglés se personaliza al triángulo diciendo que este baila el tango de manera poco profesional, aturdida; en la nueva versión se caracteriza al tango de la misma manera pero situando ese aturdimiento o confusión en la protagonista, Shakira, porque es la que sale más afectada de esta situación. A diferencia de la anterior, la séptima línea se limita a la traducción literal de la original pero usa el presente indicativo en vez de la perífrasis durativa ("estoy rompiéndome") para evitar que se apresure de nuevo el ritmo al que se debe cantar y la adición de sílabas. Por último, en esta última línea se podría haber usado el verbo "alejarse" pero se termina optando por "irse" porque describe la misma acción que el verbo original "get away", que implica poner distancia física; además, se prefiere el verbo final de la nueva versión porque encaja más adelante en las sílabas de la primera línea de la coda (si se hubiera utilizado la primera opción, no hubiera habido ningún tipo de cantabilidad en la coda por la adición de demasiadas sílabas).

En la parte final de esta primera parte, el segundo verso, se observan las mismas características que en las líneas anteriores. Por ejemplo, en la primera línea se omite la calificación de la silicona por ajuste de sílabas a la cantabilidad y se simplifica el adjetivo "minimal" por "pequeña" para una línea más idiomática y natural; en la segunda se cambia "invisible" por una comparación con un "fantasma" porque añade dinamismo y evoca un matiz pintoresco a la rima asonante que se intenta mantener a lo

largo del verso; en las últimas tres líneas se añaden varias sílabas aprovechando la prolongación de las sílabas o vocales. En “lo pequeño también cuenta”, donde se desplaza la pequeña prolongación de “al-” en “also” a la sílaba de “ño” y, aprovechando la prolongación de “-so” y del diptongo en “count”, se añade “también cuenta”, que encaja en los segundos de prolongación y también prolonga la última vocal para mantener en cierto punto la manera de cantar la línea. Por otra parte, en la siguiente línea, se recurre al mismo método y se aprovecha la prolongación de “feet” para prolongar menos tiempo “-ner” del verbo “poner” y así añadir “los pies en” en los segundos restantes de la prolongación original; el fenómeno de alargar sílabas se mantiene igual en “la tierra”, que ocupa el mismo tiempo que “on the ground”. La última línea también es una traducción literal como las dos anteriores pero alarga la segunda sílaba de “trata” para ocupar el espacio de “so” (su traducción afectaría a la cantabilidad si se añadiese “así que”).

Tabla 15

Letra original de Objection (Tango) de Shakira y la segunda parte de su nueva versión en español

Objection (Tango)	Nueva versión en español
[Estribillo 2]	[Estribillo 2]
Objection! I don't wanna be the exception	¡Protesto! No quiero ser la excepción
To get a bit of your attention	Que recibe migas de atención
I love you for free and I'm not your mother	Te quiero de gratis sin ser tu madre
But you don't even bother	Pero sigue sin importarte
Objection! The angles of this triangle	¡Protesto! Los ejes de este triángulo
Got dizzy dancing tango	Hacen que maree este tango
I'm falling apart in your hands again	De nuevo me rompo en tus manos
No way, no, no, no, no	No, no, no puede ser
[Puente]	[Puente]
I wish there was a chance for you and me	Ojalá hubiera otra oportunidad entre tú y
I wish you couldn't find a place to be	yo
Away from here	Ojalá no pudieras encontrar otro sitio
This is pathetic and sardonic	Lejos de aquí
It's sadistic and psychotic	Esto es patético y sardónico
Tango is not for three; was never meant to	Es sádico y psicótico
be	El tango no es pa’ tres; así nunca fue

But you can try it, rehearse it or train like a horse	Pero inténtalo, ensaya cómo bailarlo
But don't you count on me	Sin contar conmigo
Oh, don't you count on me, boy	Oh, no cuentes conmigo
	[Estribillo 3]
[Estribillo 3]	¡Protesto! No quiero ser la excepción
Objection! I don't wanna be the exception	Que recibe migas de atención
To get a bit of your attention	Te quiero de gratis sin ser tu madre
I love you for free and I'm not your mother	Pero sigue sin importarte
But you don't even bother	¡Protesto! Este triángulo me agota
Objection! I'm tired of this triangle	Y este tango me alborota
Got dizzy dancing tango	De nuevo me rompo en tus manos
I'm falling apart in your hands again	No, no, tengo que irme
No way, I've got to get away	
	[Coda]
[Coda]	Irme, irme, irme
Get away, get away, get away	De nuevo me rompo en tus manos
I'm falling apart in your hands again	Me iré
Get away	De nuevo me rompo en tus manos
I'm falling apart in your hands again	Me iré, me iré
Get away, get away	

Nota. Letra original disponible en la página web de Genius; la nueva versión es de creación propia y solo se basa en la letra original.

La segunda parte de la nueva versión en español presenta varios cambios respecto a la original tal y como sucede en la primera. El segmento que incluye menos cambios es el tercer estribillo, que es igual que el primero, y el segundo, el cual solo cambia en tres líneas: en específico, la quinta refleja el mismo concepto que la original a pesar de utilizar otro término geométrico (“ejes”) para evitar la redundancia de la palabra “ángulo”, la sexta hace referencia al malestar que provoca el tango que se baila en la relación de manera diferente a la usada en el anterior estribillo debido al cambio de término en la línea anterior y la octava mantiene las sílabas originales sustituyendo la repetición de los cuatro “no” al final por “no puede ser” ya que dicha expresión traduce directamente “no way”; para que encaje también se alarga un poco el último “no”.

Más adelante, en el puente, se añaden varias sílabas a lo largo de las líneas que forman dicho segmento por la fidelidad al significado aunque, mediante sinalefas, se hace del resultado algo cantable. En la primera línea, para reducir el número de sílabas, se crearían sinalefas al final de "ojalá" con la primera sílaba de "hubiera", la última sílaba de la anterior junto a la primera de "otra" y la última sílaba de "otra" con la primera de "oportunidad"; eso reduciría el número de sílabas real de la línea (de dieciocho a catorce); el significado en esta es el mismo aunque no se contemple la oportunidad en partes separadas como en la original ("a chance for you and me" se traduciría "una oportunidad para ti y para mí) sino como un conjunto ("entre tú y yo"). En la segunda línea no hay posibilidad de reducir sílabas mediante el método anterior, así que al cantar se tendría que adaptar el número final al ritmo original apresurando la línea; su traducción es literal y funciona correctamente a pesar de lo anterior. No hay comentarios destacables para la tercera, cuarta y quinta línea ya que se trata de traducciones directas adecuadas a la canción original aunque la cuarta añada una sílaba, aspecto que no afecta gravemente al resultado final. Lo único a puntualizar es que es preciso crear otra sinalefa al final de "psicótico" con el artículo "el" de la siguiente línea para encajar en la cantabilidad de la canción. Es en la otra línea donde se repite una sinalefa con el final de "pero" y la primera sílaba de "inténtalo" para obtener el mismo número de sílabas original; cierto es que se omite el verbo "can" y la expresión "train like a horse" pero se prefiere esbozar dicha metáfora de manera simplificada para expresar lo esencial de la línea original. Además, se utiliza el imperativo para reflejar el cambio de poder y cómo la artista se siente más segura ante la figura de su pareja infiel; muestra su desapego con esa orden y con las dos líneas siguientes. La penúltima línea sirve de continuación a la frase anterior y la última mantiene la orden original como frase independiente con la pequeña omisión de "boy" y la prolongación de la última vocal de "conmigo" para encajar en el espacio que ocupaba la palabra omitida. El último estribillo, como se ha mencionado anteriormente, es igual al primero, por lo que no es necesario compararlo de nuevo.

Por último pero no menos importante, la coda cierra la canción con la repetición del verbo pronominal "irse" en la primera línea, alargando la letra i para encajar en el tiempo que ocupan las sílabas originales. Esto cambia en la tercera línea y la última, la quinta, donde se decide usar la forma del futuro de dicho verbo para dotar de sentido a la línea, ya que "irme" por sí solo, sin sujeto o complementos, no tiene sentido en español. Así se demuestra que la cantante está preparada para abandonar la relación a la que hace referencia durante toda la canción y que no aceptará más faltas de respeto.

4. CONCLUSIONES

Mediante una rigurosa investigación, se ha logrado encontrar información adecuada al trabajo para contestar a las preguntas hechas en la propia introducción y para confirmar o refutar las hipótesis presentadas al principio. Cabe destacar la importancia de documentarse antes de desarrollar el tema escogido: dado el enfoque decidido anteriormente, varias personas hubieran optado por, simplemente, comparar un gran número de versiones en español para conseguir los objetivos expuestos, pero se ha visto primordial la labor de contextualización en cuanto a dicha tarea. El contexto alrededor de las versiones mencionadas a lo largo del trabajo no solo incluye a la propia artista o al equipo de producción y composición, sino que es importante conocer con qué métodos se ha llegado a elaborar las versiones traducidas al español. Aunque se ha demostrado mediante el marco teórico que las palabras y frases utilizadas en versiones oficiales no son decisiones traductológicas conscientes, se ha podido identificar técnicas o estrategias de traducción presentes en las versiones, por mucho que la persona encargada de crear las nuevas canciones, versionadas, priorizase en todo momento la música e hiciese un uso cotidiano de la lengua. Además, se ha descubierto un gran número de teorías que aconsejan a profesionales de la traducción y lingüística en su posible tarea de traducir canciones. Algunas subordinan la traducción a la música, por lo que el mensaje se distorsiona para encajar en los ritmos ya marcados sin importar la poca similitud al significado original; otras afirman que la mejor manera es atenerse al objetivo de dicha traducción sin añadir u omitir demasiada información; otras llaman a traducir respetando las prioridades que se adecúan a quien traduzca, a pesar de poner siempre en primer lugar la cantabilidad de los temas musicales…

Por otra parte, se ha logrado aclarar las suposiciones expuestas al inicio de este trabajo académico. Como ya se ha desarrollado en puntos anteriores, el español utilizado en las versiones traducidas depende directamente del público de la artista y de su procedencia geográfica. Un mayor nivel de fanatismo en Sudamérica implica usar el español que suele hablarse allí; al igual que se usaría español peninsular si la mayor parte de los oyentes hispanohablantes de la artista son de España. Asimismo, el origen de la artista tiene gran importancia también: si ha nacido o vivido en el continente americano y se ha visto influenciada por la cultura latina o rodeada por personas del sur de dicho continente, lo más probable es que opte por un español latino al versionar sus canciones al español. En relación a la implicación de la figura del profesional de la traducción, se ha averiguado que no aparece en el proceso de traducción de una canción comercial, ni siquiera en la revisión de esta antes de lanzarse. En la gran mayoría de casos, se recurre a otra persona de la industria musical que haya compuesto o cantado en el idioma al que se traduce, prefiriendo que tal persona sea nativa, sin dar ningún tipo de importancia a la formación académica que le podría ayudar a traducir mejor o, de hecho, de manera

consciente. Por último, se ha ratificado la complejidad que tiene la traducción de canciones: en principio, debería ser fácil encajar en las sílabas originales, pero si se quiere transmitir en su gran mayoría el mensaje y las emociones de la canción original, supone una tarea ardua sacrificar el recuento final de sílabas para que la versión traducida actúe como un reflejo de la original.

5. BIBLIOGRAFÍA

Almeida M. (1997). Organización temporal del español: el principio de isocronía. Revista de Filología Románica, 1(14), 29. https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9797120029A

Asano, R., & Boeckx, C. (2015). Syntax in language and music: what is the right level of comparison? Frontiers in Psychology, 6. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00942

Blázquez, I. R., & Cárdenas, B. S. (2019). La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica. Sendebar, 30, 163–197. https://doi.org/10.30827/sendebar.v30i0.8552

Buhler, F. (2017). The Pitfalls of Musical Translation. Transcutural: A Journal of Translation and Cultural Studies, 9(1). https://doi.org/10.21992/t94329

Castro, P. (2007, 17 de abril). Beyoncé's Latin Soul. People en español. https://peopleenespanol.com/article/beyonces-latin-soul-0/

Centro Virtual Cervantes. (s. f.). Prosodia. Diccionario de términos clave de ELE. Instituto Cervantes. Recuperado el 17 de diciembre de 2025 de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/prosodia.htm

Cohl, J. (Director). (2007). Beyoncé en español [DVD]. Tr3s, MTV Networks.

De Gámez, Tana. (1973). Simon and Schuster's international dictionary: English/Spanish, Spanish/English. Simon and Schuster: Prentice-Hall.

Donohue, C. (2018, 11 de septiembre). A Look Back At Beyoncé's 2007 Spanish-Language EP "Irremplazable". Remezcla. https://remezcla.com/features/music/remembering-beyonces-spanish-language-music-era/

Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. The Translator, 14(2), 373–399. https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263

Freedom du Lac, J. (2007, 26 de agosto). It Always Translates Into Love: Producer Rudy Perez Is Fluent in Two Romantic Languages: Spanish & Music. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/archive/style/2007/08/27/it-always-translates-into-love/2b8c72b1-e173-4698-866f-a362f3905d5f/

John, C. (2001, 15 de septiembre). Shakira: The Making of a Rocker. Time. https://time.com/archive/6664776/shakira-the-making-of-a-rocker/

Knowles, B. (2006). Beautiful Liar [Canción]. En B'Day. Sony Music, Columbia Records, Music World Entertainment.

Knowles, B. (2006). B'Day [Álbum]. Sony Music, Columbia Records, Music World Entertainment.

Knowles, B. (2006). Irreplaceable [Canción]. En B'Day. Sony Music, Columbia Records, Music World Entertainment.

Knowles, B. (2007). Beautiful Liar (Bello Embustero) - Spanish version [Canción]. En B'Day Deluxe Edition. Sony Music, Columbia Records, Music World Entertainment.

Knowles, B. (2007). B'Day Deluxe Edition [Álbum]. Sony Music, Columbia Records, Music World Entertainment.

Knowles, B. (2007). Irremplazable [EP]. Sony Music.

Knowles, B. (2007). Irreplaceable (Irremplazable) - Spanish version [Canción]. En B'Day Deluxe Edition. Sony Music, Columbia Records, Music World Entertainment.

La Década de los 2000 en la Música y su Evolución. (s.f.). El Oyente. https://relatoshibridos.cl/ElOyente/la-decada-de-los-2000-en-la-musica-y-su-evolucion/

La Sala Escola de Música de Poble Sec. (2021). Ritmo, pulso, compás. . . Escuela de Música la Sala. Recuperado el 24 de febrero de 2026 de https://escuelademusicalasala.com/ritmo-pulso-compas

Low, P. (2003). Singable translations of songs. Perspectives: Studies in Translatology, 11(2), 87–103. https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466

Mebarak, S. (2001). Laundry Service [Álbum]. Epic Records.

Mebarak, S. (2001). Objection (Tango) [Canción]. En Laundry Service. Epic Records.

Mebarak, S. (2001). Te Aviso, Te Anuncio (Tango) [Canción]. En Servicio de Lavandería. Epic Records.

Naranjo, M. (2000). If You Leave Me Now [Canción]. En Minage. Sony Music.

Naranjo, M. (2000). Minage [Álbum]. Sony Music.

Naranjo, M. (2000). Seguiré sin ti [Canción]. En Minage. Sony Music.

Notimex. (2020, 21 de enero). Mónica Naranjo recuerda sus inicios en México. Excelsior. https://www.excelsior.com.mx/funcion/monica-naranjo-recuerda-sus-inicios-en-mexico/1359431

Ordóñez López, Pilar., Conde, T. ., & Martí Ferriol, J. Luis. (2012). Estudios de traducción e interpretación. Vol. I (Vol. 1). Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.

Pilhofer, Michael., Day, Holly., Brieva, Eduardo. (2009). Teoría musical para dummies. Granica.

Producer, O. (Anfitrión). (2024, 19 de enero). ¿Qué son y por qué grabar Adlibs? Bloque Composición (Núm. 11) [Episodio de pódcast de audio]. En *Guía de Ayuda para Cantantes Independientes*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/3R9Eve7MTaaPIXZO6lpXIh?si=-OjmOU5QTh6N7JFwFknY8Q

Real Academia Española. (s.f.). [coda]. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 8 de abril de 2026 de https://dle.rae.es/coda

Reiss, Katharina., & Vermeer, H. J. . (2014). Towards a General Theory of Translational Action: Skopos theory explained (M. Dudenhöfer, Ed.; C. Nord, Trans.). Routledge.

Reuters. (2008, 23 de octubre). Goodbye Beyoncé, hello Sasha Fierce. Today. https://www.today.com/popculture/goodbye-beyonce-hello-sasha-fierce-wbna27330555

Rushdie, Salman. (2011). El suelo bajo sus pies (M. Sáenz, Trad.). Debolsillo.

Stephenson, J. (2013). "Quizás, quizás, quizás". Translators' dilemmas and solutions when translating spanish songs into english. DEDiCA Revista de Educação e Humanidades (Dreh), (6), 139–151. https://doi.org/10.30827/dreh.v0i6.6968

Teaching English. (n.d.). Stress timed . British Council. Recuperado el 17 de diciembre de 2025 de https://www.teachingenglish.org.uk/professional-development/teachers/teaching-knowledge-database/q-s/stress-timed

Torres, M. (Anfitriona). (2025, 19 de marzo). Mónica Naranjo: "Cuando grabé mi primer disco, aquí no me entendieron, no sabían qué hacer conmigo" [Episodio de pódcast de audio]. En *Gatopard@*. Cadena Ser, Spotify. https://open.spotify.com/episode/2WkhYWiXYOkTxUQrXaCvGH?si=6ab86df8c03a4281