FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FIN DE GRADO
Curso 2025-2026

Traducción comentada al francés de una selección de temas de "folklore" de Taylor Swift

Alejandro Aguilera Ruiz
1665501

TUTORA
VALÈRIA GAILLARD FRANCESCH

Barcelona, 31 de mayo de 2026

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Página de créditos

Datos del TFG

Traducción comentada al francés de una selección de temas de «folklore» de Taylor Swift

Autor: Alejandro Aguilera Ruiz
Tutora: Valèria Gaillard Francesch
Centro: Universitat Autònoma de Barcelona
Estudios: Traducción e Interpretación
Curso académico: 2025-2026

Palabras clave:
Traducción de canciones, Taylor Swift, memoria poética, cantabilidad, skopos, the 1, cardigan, august, betty, the lakes

Resumen del TFG:

Este trabajo de fin de grado presenta una propuesta de traducción comentada al francés de cinco canciones del álbum *folklore* (2020) de Taylor Swift: '*the 1', 'cardigan', 'august', 'betty'* y *'the lakes'*. El objetivo principal es analizar los desafíos que plantea la traducción de canciones y elaborar una propuesta traductora que preserve tanto la dimensión semántica como la musical y poética de las letras originales. La primera parte del trabajo se centra en el estudio del álbum y del universo artístico de Taylor Swift. Posteriormente, el trabajo aborda las principales teorías sobre la traducción de canciones, prestando especial atención a conceptos como la cantabilidad, el skopos y la traducción subordinada. También se analizan distintas técnicas de traducción propuestas por autores como Amparo Hurtado (2001), Peter Low (2005) o Johan Franzon (2008), especialmente aquellas relacionadas con la adaptación métrica, la rima y el ritmo. La parte práctica consiste en la traducción comentada al francés de las cinco canciones seleccionadas. Cada traducción va acompañada de un comentario traductológico en el que se justifican las decisiones tomadas y se analizan problemas específicos de traducción derivadas de las diferencias entre el inglés y el francés.

Dades del TFG

Traducció comentada al francès d'una selecció de cançons de "folklore" de Taylor Swift

Autor: Alejandro Aguilera Ruiz
Tutora: Valèria Gaillard Francesch
Centre: Universitat Autònoma de Barcelona
Estudis: Traducció i Interpretació
Curs acadèmic: 2025-2026

Paraules clau:
Traducció de cançons, Taylor Swift, memòria poètica, cantabilitat, skopos, the 1, cardigan, august, betty, the lakes

Resum del TFG:

Aquest treball de fi de grau presenta una proposta de traducció comentada al francès de cinc cançons de l'àlbum *folklore* (2020) de Taylor Swift: '*the 1', 'cardigan', 'august', 'betty'* i *'the lakes'*. L'objectiu principal és analitzar els reptes que planteja la traducció de cançons i elaborar una proposta traductora que preservi tant la dimensió semàntica com la musical i poètica de les lletres originals. La primera part del treball se centra en l'estudi de l'àlbum i de l'univers artístic de Taylor Swift. Posteriorment, el treball aborda les principals teories sobre la traducció de cançons, prestant especial atenció a conceptes com la cantabilitat, el skopos i la traducció subordinada. També s'hi analitzen diferents tècniques de traducció proposades per autors com Amparo Hurtado (2001), Peter Low (2005) o Johan Franzon (2008), especialment aquelles relacionades amb l'adaptació mètrica, la rima i el ritme. La part pràctica consisteix en la traducció comentada al francès de les cinc cançons seleccionades. Cada traducció va acompanyada d'un comentari traductològic en què es justifiquen les decisions preses i s'analitzen problemes específics de traducció derivats de les diferències entre l'anglès i el francès.

Données du TFE

Traduction française commentée d'une sélection de chansons de l'album « folklore » de Taylor Swift

Auteur : Alejandro Aguilera Ruiz
Tutrice : Valèria Gaillard Francesch
Centre : Université Autonome de Barcelone
Études : traduction et interprétation
Année académique : 2025-2026

Mots clé :
Traduction de chansons, Taylor Swift, mémoire poétique, chantabilité, skopos, the 1, cardigan, august, betty, the lakes

Résumé du TFE :

Ce travail de fin d'études présente une proposition de traduction commentée en français de cinq chansons de l'album *folklore* (2020) de Taylor Swift : '*the 1', 'cardigan', 'august', 'betty'* et *'the lakes'*. L'objectif principal est d'analyser les difficultés propres à la traduction de chansons et d'élaborer une proposition traductive capable de préserver à la fois la dimension sémantique, musicale et poétique des textes originaux. La première partie du travail est consacrée à l'étude de l'album ainsi qu'à l'univers artistique de Taylor Swift. Ensuite, ce mémoire aborde les principales théories de la traduction de chansons, notamment les notions de chantabilité, de skopos et de traduction subordonnée. Plusieurs techniques de traduction proposées par des auteurs comme Amparo Hurtado (2001), Peter Low (2005) ou Johan Franzon (2008) sont étudiées, en particulier celles liées à l'adaptation métrique, à la rime et au rythme. La partie pratique consiste en une traduction commentée en français des cinq chansons choisies. Chaque traduction est accompagnée d'un commentaire traductologique justifiant les choix réalisés et analysant différents problèmes de traduction provoquées par les différences entre l'anglais et le français.

A tale that becomes folklore is one that is passed down and whispered around.
Sometimes even sung about.
Now it's up to you to pass them down.

Taylor Swift

Índice

I. Introducción **7**

1.1. Motivación y objetivos 7

1.2. Metodología 9

1.3. Agradecimientos 10

II. Marco teórico **11**

2.1. El álbum y su artista 11

2.1.1. La memoria poética de Taylor Swift 12

2.1.2. Temática, personajes y juego de perspectivas 14

2.1.3. Otros temas del álbum 15

2.1.4. Hilo argumental 15

2.1.5. Análisis de las canciones 16

2.2. La traducción de la canción 33

2.2.1. La «cantabilidad» y el «skopos» 34

2.2.2. Traducción de la canción como producto 35

2.2.3. Teorías y técnicas de la traducción de canciones 37

2.3. Técnicas en la métrica 42

2.3.1. Ritmo 43

2.3.2. Rima 45

2.3.3. Consideraciones ulteriores 46

III. Propuesta de traducción 49

3.1. the 1 49

3.2. cardigan 54

3.3. august 61

3.4. betty 67

3.5. the lakes 74

V. Conclusiones 115

VI. Bibliografía y webgrafía 119

Anexos 124

I. Introducción

La traducción de canciones constituye una de las modalidades traductoras más complejas dentro de los estudios de traducción, ya que obliga al traductor a encontrar un equilibrio entre distintos elementos lingüísticos, poéticos y musicales. A diferencia de otros tipos de textos, la canción no solo transmite un significado a través de las palabras, sino también mediante el ritmo y la musicalidad que acompaña a la interpretación.

En este contexto, el álbum *folklore* (2020a) de Taylor Swift representa un objeto de estudio especialmente interesante. Se trata de una obra profundamente narrativa, marcada por una estética íntima y melancólica en la que las letras adquieren un papel central. El álbum *folklore* se construye principalmente a partir de historias, símbolos y conexiones intertextuales que convierten cada canción en una pieza de un universo narrativo más amplio. La complejidad lírica del álbum, junto con la presencia de personajes recurrentes, metáforas y referencias cruzadas, hace que su traducción plantee numerosos desafíos desde el punto de vista traductológico (punto 2.1.).

Taylor Swift ha desarrollado a lo largo de su carrera un universo artístico propio caracterizado por la presencia de símbolos recurrentes, referencias internas y juegos de significados que sus seguidores identifican fácilmente. En *folklore*, esta dimensión alcanza una gran profundidad a través de la llamada «memoria poética» (punto 2.1.1.), es decir, la construcción de una red de imágenes, conceptos y motivos que se relacionan entre sí y generan cohesión dentro del álbum.

Este trabajo pretende demostrar que la traducción de canciones constituye una disciplina de gran complejidad, que merece una mayor atención dentro de los estudios de traducción. A través del análisis de *folklore* y de la elaboración de una propuesta traductora propia, se busca reflexionar sobre los límites de la traducción poética y musical, así como sobre el papel creativo que desempeña el traductor al reconstruir una obra artística para una nueva lengua.

1.1. Motivación y objetivos

El presente trabajo de fin de grado tiene como objetivo elaborar una propuesta de traducción comentada en francés de cinco canciones (*'the 1', 'cardigan', 'august', 'betty' y 'the lakes')* del álbum *folklore* de Taylor Swift, publicado el 24 de julio de 2020. La elección de estas canciones responde tanto a su importancia dentro de la narrativa global del álbum como a la variedad de problemas traductológicos que presentan.

Desde el principio, sabía que mi trabajo de final de grado tenía que ser la traducción de un producto musical o audiovisual; ya que es una rama que siempre me ha llamado la atención y que, desgraciadamente, no he podido trabajar hasta ahora en la carrera.

Desde pequeño me ha fascinado el mundo audiovisual y el doblaje. Tenía un arsenal de películas que me encantaba ver, y cada noche las veía en un idioma diferente. Ya de mayor, cuando veo películas dobladas, suelo pensar «¡Qué traducción tan acertada, o divertida! ¿Cómo se les habrá ocurrido?». Otra parte muy importante en mi aprendizaje de idiomas han sido las canciones. Siempre me he cuestionado cómo, a pesar de que cada lengua elige sus propias palabras, el mensaje pueda seguir siendo el mismo. Pienso que las canciones, ya formen parte de una producción audiovisual o existan de manera independiente, desempeñan sin duda un papel emocional fundamental en la vida de las personas.

Además de coincidir con mis gustos personales, una obra musical que ha logrado despertar tal conmoción en el público actual ha sido *folklore*. Muchos fans —y también quienes no lo son— aclaman este álbum como el mejor de la artista, por su capacidad para contar historias, crear atmósferas íntimas y explorar emociones complejas capaces de resonar profundamente en los oyentes. Sin embargo, un gran nombre de personas no logró empatizar con el álbum, más allá de que fuera o no su género musical favorito. Mi hipótesis es que se debió, en gran parte, al factor lingüístico, ya que la lengua se alzó como una barrera; es decir, que por el hecho de no entender las letras no pudieron conectar plenamente con el mensaje ni con las emociones. Hay canciones donde la lírica no tiene el mismo peso narrativo y lo que prevale es un ritmo pegadizo, pero en otras, la música depende en gran medida del mensaje. Si el oyente comprende difícilmente el idioma, la experiencia varia. En ese sentido, *folklore* pudo generar una «barrera emocional» que impidió que muchos oyentes se sintieran involucrados de la misma manera en que lo haría un público anglófono.

Mi objetivo principal es elaborar una traducción del álbum en francés que refleje fielmente la esencia de la obra original realizando las adaptaciones pertinentes y respetando la intención de la artista y el mensaje que se pretende transmitir. La elección lingüística responde tanto a preferencias personales y consideraciones estilísticas como a mi intención de perfeccionar mis habilidades traductoras y ampliar mis conocimientos en una rama de la traducción menos explorada en la carrera. Asimismo, aspiro a reproducir en el público francófono una conexión emocional equivalente a la que suscita la obra original en su lengua de partida.

1.2. Metodología

La metodología utilizada en este trabajo de fin de grado proporciona un marco sistemático de análisis textual con el fin de abordar los diversos aspectos implicados en la traducción del álbum *folklore* de Taylor Swift, así como diferentes teorías sobre cómo abordar la traducción de canciones, teniendo en cuenta su componente musical.

El trabajo se divide en cinco partes, una primera establece el marco teórico en el cual se insiere la presente investigación. La segunda pone de relieve el contenido de las canciones siguiendo la metodología de un análisis textual sucinto de las letras a modo de estudio previo de traducción de cada una de las piezas para poder traducirlas mejor en la tercera parte. La tercera consiste en la traducción al francés de dichas canciones originalmente en inglés siguiendo la metodología específica de la traducción de canciones y argumentado las decisiones traductivas realizadas más detalladamente. La cuarta dispone de las partituras de las cinco canciones con su letra en francés para que puedan ponerse en práctica. Finalmente, se expondrán las conclusiones derivadas de la elaboración del trabajo. He aquí los pasos de este plan de trabajo mejor detallados:

- Organización inicial

Esta es la fase de planificación inicial que consiste en establecer una estructura clara para definir los objetivos y todas las etapas de este trabajo. Se empieza con la creación de un primer índice, que incluye las cinco partes (mencionadas arriba) y las subdivisiones. Empezar por el índice permitió tener una visión general del trabajo y de cómo poder desarrollarlo en el tiempo que se dispone. A continuación, se definen los objetivos del trabajo: presentar una propuesta de traducción del álbum *folklore* de Taylor Swift hecha para ser cantada.

Finalmente, se fijan las metas específicas para cada fase del proceso para poder cumplir con los tiempos y poder mantener la dirección del trabajo. Esto implica la asignación de las tareas de investigación preliminar, traducción y desarrollo del proyecto dentro de un plazo determinado.

- Parte teórica

La parte teórica de este trabajo proporciona un marco conceptual que facilita la comprensión del contenido dentro del álbum *folklore*. Se realiza para esta parte una descripción exhaustiva de la intención de la artista, de la narrativa que se construye alrededor de los personajes involucrados y la perspectiva que cada uno de ellos aporta a la historia. Se procede a un análisis textual de las canciones que serán trabajadas más adelante en la propuesta de traducción, comentando el significado y las referencias extralingüísticas que esconden las canciones. Muchos de estos aspectos son recuperados del documental *Folklore: The Long Pond Studio Sessions* (2020b). A continuación, se dispone una visión general sobre la teoría de la traducción de canciones y las diferentes técnicas que existen para llevar a cabo esta tarea.

- Propuesta de traducción

El proceso de traducción del álbum *folklore* del inglés al francés se llevará a cabo de manera que se logre conseguir una versión en francés que mantenga la esencia y cualidad de las letras originales, operando todas las adaptaciones necesarias siguiendo la teoría sobre esta especialidad de traducción. Se retomará el análisis elaborado anteriormente para comentar aspectos más concretos sobre las letras y para justificar las elecciones traductivas que serán tomadas a su vez también basadas en la teoría.

Una vez finalizada la traducción, se procederá a su revisión para corregir errores gramaticales, ajustar combinaciones y rimas, y mejorar la calidad general del texto. Se solicitaron a su vez opiniones externas con el fin de pulir el resultado final y asegurar el ritmo de las canciones.

- Partituras

Dado que las canciones están traducidas para ser cantadas, conforme al criterio de cantabilidad desarrollado por teóricos como Franzon y Peter Low (véase más adelante), se incluirán las partituras con la letra de las canciones para mostrar cómo deben interpretarse oralmente.

- Conclusiones

Para finalizar, se redactarán las conclusiones del trabajo, incluyendo una reflexión sobre los desafíos que plantea este tipo de traducción y todo lo aprendido durante el proceso.

1.3. Agradecimientos

Me gustaría agradecer a todas las personas que, en mayor o menor medida, han contribuido a la realización de este trabajo.

Agradezco a mi familia, especialmente a mi madre, todo el apoyo moral brindado, no solo durante este trabajo, sino también a lo largo de toda mi formación profesional. Les doy las gracias por haberme escuchado y por haberme ofrecido ideas, incluso cuando el factor lingüístico podía representar un obstáculo para ellos.

Agradezco a mis amistades de lengua materna francesa por haberme orientado sobre la naturalidad o la idoneidad de ciertas expresiones. Del mismo modo, agradezco a mi tutora, Valèria Gaillard, por haberme guiado durante el desarrollo del trabajo y haberme ofrecido toda su ayuda y disponibilidad.

II. Marco teórico

2.1. El álbum y su artista

El 20 de julio de 2020, y sin previo aviso, Taylor Swift lanzó *folklore*, su 8.º álbum de estudio, sin siquiera pisar uno. Lo que empezó siendo un par de canciones escritas durante la cuarentena se convirtió en un álbum completo, producido a distancia entre la cantautora y sus coproductores.

En el documental *Folklore: The Long Pond Studio Sessions* (Swift, 2020b), Taylor Swift explica que este álbum marcó un cambio importante en su enfoque creativo. A diferencia de sus discos anteriores, no sintió la necesidad de que todas las canciones fueran completamente autobiográficas. Se dio cuenta de que escribir música no tenía que limitarse solo a sus propias vivencias, que también podía inspirarse en historias y mundos ficticios. En gran parte, esta reflexión surgió a raíz del confinamiento cuando se pasó los días viendo películas y leyendo.

La conexión emocional de este álbum con el público se debe a que logra captar sentimientos complejos que muchos pudieron experimentar durante el confinamiento, ya que el ajetreo que experimentamos a diario pareció detenerse, dando lugar a un cambio en la química mental:

> Hay algo en la incertidumbre total y absoluta de la vida que produce una ansiedad infinita, pero hay otra parte que produce cierta liberación de la presión que sentías antes […] Me alegro mucho de haberlo hecho (el álbum), porque resulta que todo el mundo necesitaba llorar, no solo nosotros (Swift, 2020b).

Es importante saber que Taylor construye su propio universo musical, similar al de una autora simbolista, donde los símbolos adquieren significados específicos y las referencias se repiten a lo largo de distintas canciones, ya pertenezcan al mismo álbum o no. De este modo, crea una red interna de significados que, aunque puedan pasar desapercibidos para un oyente casual, son fácilmente reconocibles —e incluso esperados— por sus seguidores más atentos.

En *folklore*, tanto las letras como la sonoridad contribuyen a la creación de un mundo casi hermético, con una estética muy definida: «En *folklore* muchas canciones mencionan otras, hay paralelismos liricos» (Swift, 2020b). Esto propone un rico juego de intertextualidad, en el que unas canciones remiten a otras, no solo dentro de este álbum, sino también a otros trabajos del artista; varias canciones giran en torno a los mismos personajes, lo que da lugar a la recurrencia de ciertos elementos y a sutiles guiños que la misma Taylor recupera en obras posteriores. Estos detalles, como un simple cárdigan o el mes de agosto (analizados más adelante), son especialmente valorados por sus fans más fieles y, por ello, deben de ser respetados en la traducción.

2.1.1. La memoria poética de Taylor Swift

En un álbum como *folklore*, es necesario analizar cada uno de los elementos presentes en las canciones para determinar si son relevantes para la traducción, ya que muchos de ellos suelen perderse al traducir canciones debido a que este tipo de traducción se rige por un conjunto distinto de normas (véase el punto 2.2.). Sin embargo, la elisión de ciertos elementos podría provocar que el texto meta presentase cierto grado de vaguedad semántica.

En cada canción se mencionan ciertos componentes que, a su vez, se convierten en referencias intertextuales entre las propias canciones, lo que facilita la comprensión y aporta cohesión a la trama. Además, Taylor Swift retoma determinados elementos en álbumes posteriores e incorpora referencias a trabajos anteriores. Todo este mosaico podría resolverse en una sola expresión: «mémoire poétique».

Es a Jacqueline Risset (2006) a quien le debemos este término. Para realizar una buena traducción es fundamental un entendimiento profundo del universo del autor, de su obra y de cómo esta funciona como un «depósito de experiencias», donde se recogen todos los motivos que el autor va retomando a lo largo del texto y que despiertan la memoria del lector. Por eso, a ella, traductora y poeta que se sumergió en esta gran obra literaria, se le atribuye «la mejor» traducción de *La Divina Comedia* de Dante, con todas las dificultades que implica el estudio de esta obra.

En primer lugar, más allá de consultar un diccionario para buscar la traducción literal de una palabra, es fundamental comprender el concepto que esta encierra. Por ejemplo, y conectándolo con el movimiento simbolista, la palabra «cardigan» se encuentra, junto con muchos otros símbolos, en una red de significados cohesionada que funciona como un entramado donde cada símbolo adquiere sentido en relación con los demás, formando un sistema entero de correspondencias. Ya no se trata solo del significado «principal» de la palabra, sino del concepto que evoca; no solo en la canción *'cardigan'*, sino también en las demás canciones del álbum, e incluso en otros álbumes de la artista. En este caso, la palabra «cardigan» se ha convertido en un símbolo dentro de la red de Taylor Swift y sugiere la idea de reconforte que una persona puede brindar (calor emocional), similar a cuando uno se siente desamparado en el frío y se pone un cárdigan para resguardarse de él (Moréas, 1886; Mallarmé, 1897).

Otro ejemplo de esto puede ser lo sensorial. Taylor Swift utiliza con frecuencia la palabra «smoke», portadora de significado en sus canciones para evocar la memoria. Por ejemplo, en la canción *'cardigan'*, en el verso: «the smell of smoke would hang around this long», expresa que un recuerdo doloroso perdura durante mucho tiempo. La naturaleza duradera de ese olor que se adhiere a los objetos representa el residuo emocional de una relación pasada, específicamente una que terminó mal pero que aún se siente profundamente. El mismo significado asociado a la palabra aparece en otro álbum en '*The Black Dog'*: «six weeks of breathing clean air — I still miss the smoke».

En segundo lugar, es importante entender que el término memoria poética varía según el autor. Risset, en su libro, analiza a Dante y subraya la importancia de la *«terza rima»* en sus versos dantescos (2006, p. 8), así como a Proust —entre otros—, destacando el papel fundamental que juega el tiempo en sus obras.

Vamos a examinar ahora qué tipo de autora es Taylor Swift para ver cómo se construye esta memoria poética en su caso. Taylor Swift es probablemente la compositora con mayor impacto de su generación, ya que ha cambiado las reglas del juego en numerosas ocasiones. Por ejemplo, ha sido la primera artista en convertirse en multimillonaria únicamente gracias a su música y ha batido múltiples récords de *streaming*.

En sus inicios, uno de los factores que la hacía tan diferente de prácticamente todos los demás miembros de la cultura pop estadounidense es que comenzó su carrera siendo una adolescente que escribía para personas de su misma edad. Su público creció con ella, y nuevas personas se han ido incorporando a su grupo de fans con el paso de los años, creciendo también con ella.

Uno de los aspectos que más destacan de Taylor es su capacidad para componer y para conectar con el público: sus fans se sienten escuchados. Sin embargo, también ha tenido que enfrentarse al doble rasero y a la misoginia de la industria musical: críticas por parte de la opinión pública como «solo escribe sobre sus ex» o «siempre se hace la víctima», así como campañas de desprestigio como #KimExposedTaylor o #TaylorIsOverParty han intentado hacer mella en su carrera. A pesar de todo, Taylor se ha mantenido fuerte frente la adversidad (Siney, 2024).

En cuanto a la memoria poética, conocer el mundo de Taylor Swift es esencial para la traducción porque es una cantante que disfruta incluyendo referencias en sus canciones y creando juegos para sus fans. Con frecuencia oculta mensajes ocultos en sus letras, videoclips e incluso en las palabras y gestos que utiliza durante entrevistas y discursos. Estos son los conocidos «easter eggs», que fomentan juegos intertextuales y, al fin y al cabo, generan en su comunidad la sensación de que ella realmente los escucha:

> I think the first time that I started dropping sort of cryptic clues and things in my music was when I was 14 and 15, putting together my first album. I wanted to do something that incentivized fans to read the lyrics […] So in my lyrics, for my first several albums, I would have all lower-case letter lyrics except for capital letter every once in a while, and if they circled the capital letter, and wrote them down, it spelled out a secret code… and it would either tell them a story about the album, or a hint about what the song was about (Fallon, 2023).

El 24 de julio de 2020, la artista compartió una publicación en su cuenta de X (@taylorswift13) anunciando la salida *folklore*: «una historia que se convierte en "folklore" es aquella que se transmite y se susurra con el tiempo. A veces incluso se canta.» (Swift, 2020c). Entre las canciones del álbum aparece un triángulo amoroso

ficticio narrado a través del tiempo, intercalado con composiciones más personales de la artista. Este juego entre ficción y autobiografía se entiende mejor si se considera que *folklore* fue compuesto durante la cuarentena de 2020, en la casa de Rhode Island, que anteriormente perteneció a Rebekah Harkness. Gracias al aislamiento, Taylor parece haberse empapado de las memorias y de la historia del lugar, permitiendo que su imaginación reconstruyera las vidas de quienes alguna vez lo habitaron. De este modo, la casa se convierte en el eje narrativo del álbum: un espacio que reúne recuerdos reales y ficticios, y que Taylor transforma en su propio «folklore».

2.1.2. Temática, personajes y juego de perspectivas

La temática principal del álbum ha sido también confirmada por la propia artista, que corroboró la existencia de un triángulo amoroso en el documental del álbum (Swift, 2020b) donde cada uno de los implicados da su punto de vista a través de las canciones: «Una de mis cosas preferidas sobre este disco es que hay una trilogía de tres. La trinidad de *'betty'*, *'august'* y *'cardigan'*.»

Aunque conocemos los nombres de dos de los protagonistas, Betty y James, gracias a que son mencionados en estas canciones y confirmados por Taylor Swift, el nombre de la tercera persona permanece incierto. Cuando en el documental se habla de la canción *'august'*, se sugieren nombres como Augusta o Augustine para este tercer personaje femenino, aunque no se le da demasiada importancia al nombre en sí. De hecho, la artista la bautizó así tiempo después, y su compañero incluso le responde sorprendido que «antes no tenía nombre… y ahora sí.» (Swift, 2020b).

El nombre más extendido entre los seguidores es simplemente August, ya que el nombre de este mes también podría funcionar como nombre propio femenino en inglés. Esto no resulta sorprendente tratándose de Taylor Swift, ya que ella misma ha declarado reiteradas veces que disfruta creando música que deja espacio para la interpretación personal de sus oyentes. En una ocasión, Taylor dijo para CBS News: «Me gusta que la gente se imagine su propio relato, ya sea pensando en sus exnovios o alguien que conocen, o especular sobre a quién le he escrito una canción. Es cosa suya, yo nunca diré nada.» (Wolff, 2012).

Por último, en la canción *'betty'* se menciona a un cuarto personaje llamado Inez. Ella es quien le cuenta a Betty los rumores de la supuesta infidelidad de James.

2.1.3. Otros temas del álbum

Aparte de las canciones que están confirmadas o se especula que forman parte del triángulo amoroso, la cantante reconoce en el documental que el álbum también aborda temas personales o relacionados con ella:

> ¿Y si todos estos sentimientos no son sobre la misma persona? ¿Y si estoy escribiendo sobre situaciones distintas muy fracturadas? Una trata sobre el amor, otra sobre algo profesional que me dolió mucho y otra es sobre una relación con alguien a quien consideraba familia, pero que me dolió mucho (Swift, 2020b).

Jack Antonoff, coproductor del álbum, dice refiriéndose a *'my tears ricochet'* (Swift, 2020b): «Pero esta canción, y curiosamente es la primera en la que se ve […] Es muy despegada, comenta la experiencia desde fuera.» Asimismo, podríamos decir que Taylor Swift cuenta con su propia perspectiva en el álbum. Canciones como *'the last great american dynasty', 'my tears ricochet', 'mirrorball', 'epiphany', 'peace'* y *'the lakes'* reflejan reflexiones de la artista en torno a situaciones que le han afectado personalmente de alguna manera u otra (véase más en detalle en el punto 2.1.5.).

2.1.4. Hilo argumental

Además del juego de perspectivas, que permite capturar las vivencias y emociones de cada personaje, el álbum presenta un cierto hilo argumental que da cohesión y orden a las canciones que dentro de él están desordenadas temática y cronológicamente.

El contexto de la enunciación y la localización de los narradores en el espacio y en el tiempo permite que los oyentes puedan dibujar el relato completo a medida que escuchan las canciones. Esta decisión permite al oyente explorar distintas emociones en torno a un mismo tema y conectar con personajes o situaciones que quizá no generarían la misma identificación sin el contexto completo que ofrecen el resto de las canciones.

Folklore es un álbum altamente descriptivo que logra captar el crecimiento emocional de los personajes a través del tiempo y que define muy bien los espacios donde se producen los eventos. Por ejemplo, en el álbum destacan lugares como un centro comercial, el coche de James y el de August, la casa de Betty y lugares al aire libre.

En cuanto al factor temporal, hay canciones que siguen una sucesión de hechos que construyen una historia contada desde distintos puntos en el tiempo. Por ejemplo, el personaje de Betty recuerda momentos pasados con nostalgia. Swift (2020b) comenta: «Lo que yo imaginaba era que *'cardigan'* es la perspectiva de Betty unos 20 o 30 años después, recordando ese amor que fue tumultuoso. Lo que yo me imagino es que Betty y James acaban juntos.»

De este modo, *'cardigan'* constituye la tercera y última pieza del triángulo amoroso, al tratarse de la canción que rememora los hechos desde una perspectiva nostálgica y madura. Toda esta historia empezaría con *'august'*, donde se relata cómo la otra chica se enamora de James, y cómo este termina traicionando a Betty. A continuación, iría *'betty',* donde se da voz al arrepentimiento de James.

Si bien el resto de las canciones del álbum no forman parte directa del triángulo amoroso, se especula que algunas también podrían guardar cierta relación con él. Sin embargo, no mencionan directamente a los personajes ni presentan conexiones tan evidentes como vemos entre estas tres canciones. Aun así, podrían contribuir a completar la historia, ya que abordan temas que pueden vincularse con los tratados en *'august'*, *'betty'* y *'cardigan'*; por ejemplo, en *'illicit affairs'* también se profundiza en la cuestión de la infidelidad.

A su vez, la cantante afirmó en el documental (Swift, 2020b) que la pandemia también constituye un hilo conductor del álbum, ya que el aislamiento fue clave en su proceso de creación y le dio forma al resultado final: «Creo que la pandemia, el confinamiento […] son un hilo conductor en este álbum, que te permite sentir y que es producto del aislamiento. Es producto de darle vueltas a qué somos como humanos.»

2.1.5. Análisis de las canciones

El modelo de análisis textual aplicado al proceso traductivo propuesto por Tudor (1987, citado en Mazzoleni, 2000, p. 219-221) sugiere tres pasos:

- El primero implica una comprensión completa del significado total o de la fuerza comunicativa del texto original. Esta etapa está totalmente centrada en el texto original, sin tomar en consideración la lengua meta.

- El segundo se ocupa de evaluar los problemas que implica transmitir la fuerza comunicativa del texto origen a la lengua meta. Esta tarea requiere una evaluación de las estrategias de traducción que serán necesarias.

- El tercero consiste en la aplicación de dichas estrategias de traducción durante el proceso de traducción para producir un texto meta coherente.

Este punto del trabajo (2.1.5.) se centrará concretamente en el primer paso mencionado, analizando el contenido de las canciones de *folklore*. Asimismo, se empezarán a señalar posibles problemas que el texto original puede plantear *a priori* de cara al proceso de traducción, así como las estrategias que podrían aplicarse para resolverlos (desde un punto de vista lingüístico). Ahora bien, dado que este último aspecto constituye un ejercicio de reflexión traductiva —y, por ende, pertenece al segundo paso—, se comentará con mayor profundidad en los comentarios de la propuesta de traducción.

Adelanto que el análisis textual de Tudor (1987) es de carácter general, así que no se centra en la traducción de canciones; y que, debido al carácter particular de este tipo de traducción, la evaluación de los problemas y de las posibles estrategias no puede basarse únicamente en factores lingüísticos, sino también en factores músico-textuales; un rasgo distintivo de la traducción de canciones, que plantea sus propios problemas y estrategias de traducción (véanse técnicas específicas para traducir canciones en el punto 2.2.3.). Este primer análisis previo y, más adelante, la exposición de las teorías de la canción servirá de base para la justificación y el comentario de las decisiones traductivas tomadas durante la propuesta de traducción (punto 3).

En cuanto al primer paso, Tudor (1987, citado en Mazzoleni, 2000, p. 219-221) propone cuatro aspectos principales a la hora de analizar un texto en su profundidad:

- **Perfil general del texto:** considerar el texto en su totalidad como una unidad comunicativa antes de examinar los aspectos específicos del texto con mayor detalle. En este encabezado se determina la naturaleza y los objetivos del texto en cuestión, es decir, su tipología y género textual, y la finalidad. Esta última abarca cuestiones como la intención del autor y el efecto que se pretende lograr en el destinatario, entre otras. En este caso estamos lidiando con textos líricos, específicamente las canciones del álbum *folklore* de Taylor Swift que, en general, tienen una función/finalidad emotiva.

- **Perfil del estilo:** prestar atención a las características estilísticas del texto de modo que el traductor entienda la manera en que el autor ha hecho uso de diferentes recursos estilísticos a su disposición para lograr ciertos objetivos y efectos comunicativos. Este encabezado abarca dos puntos, el tipo general del estilo y rasgos distintivos del estilo. El primero, tal y como su nombre indica, pretende evaluar *grosso modo* si el texto es una manifestación de un estilo determinado y relativamente consolidado. El segundo analiza el uso de determinados términos, los juegos de palabras, uso de lenguaje figurativo, referencias culturales, etc. Para el primer caso, podemos constatar que las canciones de *folklore* siguen la estructura típica de la canción, para el segundo, véase más adelante los mecanismos estilísticos usados en cada canción.

- **Perfil socio-profesional:** este aspecto evalúa el carácter socio-profesional del autor, su registro y su relación con el tema. Otros aspectos considerados son el geográfico y las marcas interactivas. El análisis de Tudor se centra en textos, por lo que se tienen en cuenta este tipo de variantes. Aunque una canción no está exenta de reflejar cierto grado de «profesionalidad» o de incluir lenguaje dialectal o regional, el inglés utilizado en las canciones de *folklore* es estándar, y la comprensión del texto es media (exceptuando, eso sí, metáforas o referencias que puedan dificultar la comprensión en materia de contenido, pero nunca en referencia a un cierto uso del idioma).

- **Perfil del «assumed background knowledge»:** hablando de referencias, Tudor señala la importancia de que el traductor se percate de los conocimientos previos que se espera que el destinatario tenga a la hora de trasladar el texto. Este es el caso de las referencias culturales —ya sean implícitas o explicitas— de eventos, personas y lugares reconocidos en cierta cultura, que no podrían ser entendidas por otra.

En el ámbito poético, encontramos casos en los que el traductor de un poema ha tenido en cuenta el «background knowledge» y lo ha adaptado a la lengua y la cultura meta. De este modo, se acerca el texto al lector, quien lo percibe como si hubiera sido escrito originalmente en su lengua, sonando natural y familiar (Schleiermacher, 1813; Venuti, 1991). Un ejemplo de ello se observa en la traducción al francés propuesta por Tonfoni (1982, citado en Mazzoleni, 2000, p. 223):

There was a Young Girl of **Majorca**,	Il était une Jeune fille de **Burgos**,
Whose aunt was a very fast walker;	Dont la tante marchait toujours d'un pas véloce.
She walked seventy **miles**,	Elle marcha cent **kilomètres**,
And leaped fifteen stiles,	Et sauta quinze haies peut être,
Which astonished that Girl of **Majorca**.	Ce qui confondit cette Fille de **Burgos**.

Tonfoni, G. (1982) Dalla fase al testo: per una teoria linguistica della traduzione, in "Lingua e stile", XVII, 1, pp. 23-49.

Desde un punto de vista lingüístico, el análisis de las canciones de *folklore* y las técnicas de adaptación que plantea la teoría de la traducción de canciones (punto 2.2.) prevén una resolución adecuada del ejercicio de traducción, natural para un público francófono. Sin embargo, el grado de «domesticación» (Venuti, 1991) será relativamente bajo, al menos desde un punto de vista cultural. Hay elementos de *folklore* que no son intercambiables ni equivalentes a otros, como, por ejemplo, el nombre de los personajes en inglés: Betty, James y August. Otras cuestiones, como el topónimo High Line (en *'cardigan'*) o la mención de «rosé» para referirse a un tipo concreto de vino (en *'the 1'*), son debatibles y podrían resolverse mediante otras técnicas de traducción, como la generalización. De manera general, se optará por un mayor grado de «extranjerización» (Venuti, 1991), proceso mediante el cual el traductor preserva la cultura y el estilo del texto original —aun cuando ello pueda resultar en ciertos pasajes extraños para el lector— ya que una «domesticación» excesiva podría desvirtuar considerablemente la traducción (Hurtado, 2001; Schleiermacher, 1813; Venuti, 1991).

A continuación, tras haber explicado el concepto de memoria poética —con fines de entender el universo de Swift y proceder al análisis semántico de los símbolos que lo componen— y la metodología que se seguirá para realizar un análisis textual general, se procederá a dicha tarea recorriendo las cinco canciones seleccionadas de *folklore*. Se comentarán las temáticas que abordan, los significados y referencias que esconden, así como las perspectivas adoptadas por los personajes.

Asimismo, se señalarán algunas dificultades de traducción, aunque —tal como se mencionó anteriormente— su análisis en profundidad se reservará para la propuesta de traducción (punto 3). Gran parte de este estudio deriva de las explicaciones que la propia autora ofrece en el documental *Folklore: The Long Pond Studio Sessions* (2020b), combinadas con hipótesis e interpretaciones del pensamiento colectivo.

¿Por qué deberían incluirse? El objetivo es que, si el público destinatario de mi propuesta de traducción al francés va a estar compuesto por fans de *folklore* o por francófonos que desean acercarse a las letras e introducirse en el universo de Taylor Swift, esta conserve todos aquellos aspectos que, en la versión original, suscitan reflexión, debate y múltiples interpretaciones. Además, la buena praxis traductológica exige aplicar esta misma lógica.

the 1

En el documental (Swift, 2020b) se menciona que la canción que abre el álbum trata sobre nuevos comienzos. Esto se refleja en la primera frase: «I'm doing good, I'm on some new shit, been saying yes instead of no.»

El título «1» hace referencia al hecho de que es efectivamente la primera canción del álbum y a la idea de que una persona era «la indicada». A partir de diversos elementos que se analizarán a continuación, es posible interpretar que esta canción es narrada por Betty en el presente, quien recuerda momentos pasados.

La canción está escrita en primera persona y narra cómo ahora se siente mejor y cómo su vida ha cambiado: «I'm doing good, I'm on some new shit — Been saying "yes" instead of "no"». A pesar de ello, reconoce que creyó ver a una persona en la parada de bus, lo que sugiere que quizás aún no ha superado del todo una situación sentimental del pasado. Cabe notar que esta misma situación se repite en *'cardigan'*, canción que trata sobre Betty, donde se narra que ve fantasmas donde no los hay: «Chasin' shadows in the grocery line».

En cuanto al factor espacial, la canción parecería centrarse en algo cotidiano, una parada de bus, una piscina, ir a misa los domingos. Podría tratarse de una persona que vive en un pueblo lo suficientemente pequeño como para que exista la posibilidad de cruzarse con esa persona. También es posible que haya compartido todos estos lugares con la otra persona y que, por esa razón, la visualice aún en esos sitios.

Curiosamente, en el último verso de la primera estrofa se menciona la palabra «película», que recuerda a la canción *'exile'* cuando se dice «I think I've seen this film before». Esta es otra canción del álbum que también aborda cómo una ciudad puede recordarte a alguien, algo que forma parte de su universo lírico.

La diferencia con *'exile'* es que esta narra una experiencia traumática, por eso dice que «creo que ya he visto esta película y no me gustó el final». En cambio, *'the 1'* expresa el sentimiento de algo que nunca llegó a ser, pero que podía haber sido, como sugiere el verso «las mejores películas nunca se hicieron»:

I'm doing good, I'm on some new shit
Been saying "yes" instead of "no"
*I thought **I saw you at the bus stop**, I didn't though*
I hit the ground running each night
*I hit the **Sunday matinée***
*You know the greatest **films** of all time were never made*

En esta estrofa se explora la madurez, una cualidad de la cual James carece. Esto lo sabemos gracias a *'cardigan'*, donde Betty le reprocha que «ella sí sabía lo que estaba en juego cuando era joven» y que la edad no es una excusa. Curiosamente, en esa misma canción aparece la frase «marked me like a bloodstain», y en esta estrofa se utiliza el verbo «sangrar», lo que podría ser un paralelismo entre ambas canciones:

I guess you never know, never know
And if you wanted me, you really should've showed
*And if you never **bleed**, you're never gonna grow*
And it's alright now

En el estribillo se habla de los felices años veinte, una de las mejores épocas de Estados Unidos, que se extendió desde el fin de la Primera Guerra Mundial hasta la Gran Depresión. Fue la época de las jóvenes mujeres llamadas *flappers*, que bailaban charlestón y simbolizaban la libertad que las mujeres parecían haber alcanzado durante los años veinte (Howes et al., 2005). Taylor ha referenciado esta estética en varios videoclips y en su nuevo álbum *The Life of a Showgirl* (2025) bajo el sello Republic Records.

Al menos en apariencia, las *flappers* parecían divertirse y disfrutar de la vida; eran un grupo de mujeres que buscaban hacerse un nombre duradero en el mundo del espectáculo, como canta Taylor en *'Midnight Rain',* canción del álbum *Midnights* (2022): «He wanted a bride, I was making my own name».

La figura de las *flappers* también llegó a la gran pantalla, representada como mujeres llenas de energía, independientes y provocativas. Una de las actrices más representativas fue Clara Bow, apodada la «it girl» por poseer un atractivo especial. Taylor Swift tiene una canción con el nombre de esta actriz donde se compara con ella en la canción *'Clara Bow',* del álbum *The Tortured Poets Department* (2024): «You look like Clara Bow»:

But we were something, don't you think so?
Roaring 20s**, tossing pennies in the **pool
And if my wishes came true
It would've been you
In my defense, I have none
For never leaving well enough alone
But it would've been fun
*If you would've been **the one***
(Ooh)

En la segunda estrofa se hace referencia a otra mujer, podría tratarse de August; y cómo la historia de amor entre James y Betty llegó a su fin por su culpa. Además, aparece la pareja de palabras «números» y «contar», que podrían aludir al hecho de que el título de la canción contiene un número, que se usan en un sentido metafórico; quizás su relación no seguía las normas de una historia de amor perfecta, pero fue emocionalmente significativa:

I have this dream you're doing cool shit
Having adventures on your own
*You meet some **woman** on the internet and take her home*
*We never painted by the **numbers**, baby*
*But we were making it **count***
*You know **the greatest loves of all time are over now***
I guess you never know, never know
And it's another day waking up alone

Para el puente de la canción, desde el punto de vista de la traducción, hay que conservar la misma palabra en ambos versos para mantener la estructura de la canción original y replicar el mismo efecto sonoro:

I, I, I persist and resist the temptation to ask you
*If one thing had been **different***
*Would everything be **different** today?*

En la coda de la canción se menciona el vino rosado, lo que podría ser una alusión al personaje de James, como en *'cardigan'*, donde se dice «drunk under the streetlight», o en *'this is me trying'*, una canción que trata sobre la adicción al alcohol y que, según algunos seguidores, también podría estar relacionada con él. El concepto de «chosen family» podría aludir a que ha tenido que encontrar una nueva familia en personas ajenas a su parentesco, quizás porque su familia biológica lo habría abandonado a causa de su problema. En este verso también se habla de cómo se siente culpable de «cavar en la tumba» y rememorar las heridas emocionales de algo que se supone que tendría que estar ya muerto:

We were something, don't you think so?
Rosé** flowing with your **chosen family
And it would've been sweet
If it could've been me
In my defense, I have none
For digging up the grave another time
But it would've been fun
If you would've been the one
(Ooh)

cardigan

Esta es la segunda canción del álbum, la primera que sabemos con certeza que habla sobre el triángulo amoroso y, curiosamente, la que cerraría esta trama al estar narrada desde la perspectiva de Betty años después. En una primera escucha, uno puede no darse cuenta de la importancia que tienen ciertos elementos para el argumento principal del álbum (y para la traducción), aunque más adelante se vuelven más notorios a medida que se repiten en otras canciones.

En la primera estrofa se sitúa al oyente dentro de la deixis de la historia. Sabemos que se trata de un hecho del pasado, tal y como demuestra el tiempo verbal de la canción. El concepto de juventud asociado a la inmadurez es fundamental; ya que contrasta con la canción titulada *'betty'*, escrita desde la perspectiva de James, en la que él dice que «tiene diecisiete años y que, por ende, no sabe nada»:

Vintage tee, brand new phone
*High heels on **cobblestones***
When you are young, they assume you know nothing
Sequin smile, black lipstick
Sensual politics
When you are young, they assume you know nothing

A lo largo de la canción, Betty le reprocha a James que ella sí sabía lo que estaba en juego, aunque fuera joven. Sabemos, por esta misma canción, que James estaba borracho («Drunk under a streetlight»); esto podría haber sido ocasional o, tal como se especula, un indicio de un problema más profundo, posiblemente temporal, que se conecta con la canción *'this is me trying'* (otra canción del álbum). Además, la palabra «cardigan» no es solo el título de la canción, sino también otro elemento más que reaparece en la canción *'betty'*, al igual que la palabra «cobblestones» y «streetlight»:

But I knew you
Dancin' in your Levis
Drunk under a ***streetlight****, I*
I knew you
Hand under my sweatshirt
Baby, kiss it better, I
And when I felt like I was an old cardigan
Under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

En este verso se aborda la situación de la infidelidad por parte de James, aludiendo al hecho de que James estaba jugando a dos bandas. Nótese también que, desde el punto de vista de la traducción, hay que conservar el juego intertextual con la canción *'the 1',* o encontrar una solución que conecte ambas canciones:

A friend to all is a friend to none
Chase two girls, lose ***the one***
When you are young, they assume you know nothin'

Más adelante se menciona la dinámica que el personaje de James adoptó mientras estaba con las dos chicas al mismo tiempo: «jugando al escondite», como dice Betty. Esta misma dinámica también aparece reflejada en la canción *'illicit affairs'* (otra canción del álbum). Si por cuestiones de métrica no se puede traducir «High Line» literalmente, habría que buscar un topónimo neoyorquino que lo sustituya —o incluso usar un hiperónimo como «parque» o «jardín», a modo de generalización (Hurtado, 2001)— aunque Nueva York es una ciudad muy referenciada por Taylor Swift y se perdería este matiz:

But I knew you
Playing hide-and-seek and
Giving me your weekends, I
I knew you
Your heartbeat on the ***High Line***
Once in 20 lifetimes, I
And when I felt like I was an old cardigan
Under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

Un elemento recurrente en el álbum es la acción de «to kiss in cars», que también aparece en *'betty'*. Por otro lado, una frase a destacar dada la popularidad entre los seguidores por su simbolismo emocional es «you drew stars around my scars»:

To kiss in cars *and downtown bars*
Was all we needed
You drew stars around my scars
But now I'm ***bleedin'***

Taylor imagina un final en el que Betty y James acaban juntos, aunque hay versos de la canción que no encuentran una unanimidad interpretativa. Según expresa una parte de los fans de la cantante en las redes sociales como por ejemplo en X, Instagram, y Reddit, el pasaje: «And when I felt like I was an old cardigan under someone's bed, you put me on and said I was your favorite» debería interpretarse como una referencia a la historia sentimental, porque James es una persona que, cuando Betty se siente mal, le dice que es su favorita, y eso le reconforta.

> En el foro r/TaylorSwift de Reddit, @corgggggggggg comentó: «Someone like Betty is analogised with a cardigan […] she's forgotten. James tells her that she is special […] he sees through her […] he truly did love Betty.»

Otros opinan lo contrario: Betty sigue en su línea de reproches y le recrimina que, justo cuando ella se siente peor, él regresa a su vida y, para colmo, le dice que «es su favorita» (haciendo alusión al triángulo amoroso).

> Por ejemplo, en X (@soitfuckingoes), un fan comentó: «propaganda i'm not falling for: james and betty ending up together after james cheated on her and blamed the other girl [...] i don't care what taylor says.»

> En el foro r/TaylorSwift de Reddit, @hypnoticbacon19 dijo: «I think James still made Betty feel like an old cardigan under someone's bed and thought if he just said, "I tried on other clothes, but you're my favorite," that would be enough. I just don't think it was.»

Además, mantener el mismo tono que invite a la hipótesis en la traducción es importante, lo cual presenta a la par un problema de traducción. Un traductor debe reproducir no solo el contenido, sino la función y los efectos comunicativos del texto: el valor ilocutivo, el tono, la intención y cómo un texto guía al lector a deducir significados implícitos. La dificultad traductológica en este caso es pragmática porque reside en el efecto que crea en el público y la función hipotética que quiere darle el autor (Hurtado, 2001).

Otros matices que conservar son el hecho de «sangrar» o «quedar marcada como una mancha de sangre» para construir la metáfora entre una historia de amor difícil de olvidar y una mancha de sangre difícil de quitar. La sangre, como sinónimo de pasión, ha sido un símbolo recurrente en la lírica de todos los tiempos; por ejemplo, en la tragedia de Eurípides (431 a. C.), la sangre derramada por Medea tras matar a los hijos que tuvo con Jasón simboliza el castigo eterno que le impone por haberla abandonado

(Hurley, 2018); en el poema *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), el poeta romántico Byron convierte la sangre derramada en la guerra en una metáfora del sufrimiento interno del protagonista (Pregnolato, 2010); y, a finales del siglo XIX, escritores simbolistas como Baudelaire y Verlaine buscaban expresar estados emocionales mediante imágenes, y la sangre aparece en muchos textos como un símbolo de pasión, sacrificio, vida y sufrimiento interior (Symons, 1899).

Nótese también la mención a los personajes de Peter Pan, Peter y Wendy, que alude a la inmadurez de Peter, quien quiere seguir siendo siempre un niño; y la frase «leaving like a father», que alude al abandono repentino, como un flujo de agua que, como nunca se detiene, siempre se escapa:

'Cause I knew you
Steppin' on the last train
***Marked me like a bloodstain**, I*
I knew you
Tried to change the ending
***Peter losing Wendy**, I*
I knew you
Leavin' like a father
Running like water, I
And when you are young, they assume you know nothing

El personaje de Betty tiene claro que la juventud nunca significó ignorancia, ella siempre ha tenido las ideas claras, y ahora que James quiere volver a su vida, sigue dolida por lo que él le hizo en el pasado. Cabe destacar un paralelismo lírico con la escena frente al porche. En la canción *'betty'*, volvemos a ver cómo se narra esa misma escena, esta vez desde la perspectiva de James:

But I knew you'd linger like a tattoo kiss
I knew you'd haunt all of my what-ifs
The smell of smoke would hang around this long
'Cause I knew everything when I was young
I knew I'd curse you for the longest time
Chasin' shadows in the grocery line
I knew you'd miss me once the thrill expired
*And you'd be standin' in **my front porch light***
And I knew you'd come back to me
You'd come back to me
And you'd come back to me
And you'd come back
And when I felt like I was an old cardigan
Under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

august

Esta canción está narrada desde el punto de vista de la otra chica, a la que conocemos como August. Así la describe la artista:

> Parece una chica mala, pero en realidad no lo es. Es alguien muy sensible que se coló completamente por él (James) […] Ella quería que él creyese que le daba igual, pero no le daba igual y pensaba que lo suyo era real (Swift, 2020b).

La canción se llama *'august'* porque hace referencia al mes de agosto, que es cuando transcurre la historia. Ella recuerda con nostalgia los momentos de amor que compartió con un chico al que no nombra pero que podemos identificar como James a medida que se desarrolla el relato al escuchar las tres canciones de la trilogía:

***Salt air**, and the rust on your door*
I never needed anything more
Whispers of, "Are you sure?"
"Never have I ever before"

Los pensamientos de August nos revelan que siempre entendió que era una relación pasajera de verano y que era consciente de que era la otra:

But I can see us lost in the memory
August slipped away into a moment in time
'Cause it was never mine

En *'the 1'*, se menciona que la otra persona está disfrutando de vino rosado con su familia elegida: «Rosé flowing with your chosen family». Por otro lado, en el estribillo de *'august'*, se hace referencia a la rapidez con que ha transcurrido el tiempo, casi sin notarlo, mediante la imagen de una «botella de vino» que se ha terminado en pocos sorbos:

And I can see us twisted in bedsheets
*August sipped away like a **bottle of wine***
'Cause you were never mine

La segunda estrofa muestra un punto de ingenuidad por parte de August al pensar que su relación con James podría durar. Utiliza la metáfora de querer escribir su nombre en su espalda, como si se pertenecieran el uno al otro; y le pregunta si, cuando termine el verano y tengan que volver a la escuela, él se acordará de ella y la llamará:

Your back beneath the sun
Wishin' I could write my name on it
Will you call when you're back at school?
I remember thinkin' I had you

Un sentimiento clave reflejado en el puente de la canción es la esperanza. Ella esperaba que la relación con James saliera bien e incluso cancelaba sus planes para estar disponible por si él la llamaba:

Back when we were still changin' for the better
Wanting was enough
For me, it was enough
To live for the hope of it all
Cancel plans just in case you'd call
And say you meet me behind the mall
So much for summer love and saying, "Us"
'Cause you weren't mine to lose
You weren't mine to lose, no

De cara al proceso de traducción, es necesario mencionar que se tiene que conservar una frase clave que la artista utilizó en la letra: «La canción empezó por una frase que había apuntado en el móvil y que quería usar hace años: "Meet me behind the mall".» (Swift, 2020b). Además, hay un interesante paralelismo lírico en la frase «get in the car», ya que también aparece en la canción *'betty'* (imprescindible para traducir bien, como se comentaba en el punto 2.1.1.). En ambas canciones, marca el momento en que suponemos que comienza la historia de amor entre estos personajes. Curiosamente, en ambas canciones esta frase se menciona exactamente en el minuto 2:47, lo que reforzaría aún más la conexión y la importancia entre ambas:

'Cause you were never mine, never mine
But do you remember?
Remember when I pulled up, and said, "Get in the car"
And then canceled my plans, just in case you'd call
Back when I was livin' for the hope of it all, for the hope of it all
"Meet me behind the mall"

La canción va terminando con la repetición de los mismos versos que se han ido narrando a lo largo del tema, ya sea de forma cantada o «eco». Esta estructura refleja cómo funciona la memoria: primero, los recuerdos son nítidos, pero con el tiempo comienzan a desdibujarse, convirtiéndose en ecos. Luego se escucha una melodía final que ya no contiene letra, y que se va apagando lentamente, hasta que la canción termina.

betty

Para esta canción, Taylor Swift explica en el documental (2020b) que le dijo a su pareja del momento: «Oye, esto podría ser muy raro y a lo mejor acabamos odiándolo, pero como estamos en cuarentena y no hay nada más que hacer, ¿vemos cómo sería escribir una canción juntos?».

Taylor explica que decidieron «hacerlo desde la perspectiva de un adolescente que se disculpa tras perder el amor de su vida por ser un insensato». Esto fue gracias a que su pareja cantó el estribillo y le pareció que «sonaba muy bien con una voz de hombre, la perspectiva masculina», idea que acabó incluyendo en el álbum (Swift, 2020b).

La canción narra cómo James, tras haber sido infiel, pasa un día por delante de la casa de Betty y se da cuenta de que ella ha cambiado de habitación, ya que ya no la ve a través de la ventana que daba a su cuarto. Un elemento interesante que conservar desde un punto de vista de caracterización del personaje es su «skateboard»; si no puede traducirse de manera literal, sería interesante encontrar otro elemento que evoque la misma idea de juventud a la que normalmente se asocia:

Betty, I won't make assumptions
About why you switched your homeroom
But I think it's 'cause of me
Betty, one time, I was ridin' on my skateboard
When I passed your house
It's like I couldn't breathe

En el preestribillo de la canción, James confiesa a Betty que los rumores que le contó Inez, un cuarto personaje añadido a la historia, son ciertos y que se arrepiente del daño que le ha causado:

You heard the rumors from Inez
You can't believe a word she says most times
But this time, it was true
The worst thing that I ever did
Was what I did to you

En el estribillo se imagina qué pasaría si intentara presentarse en su fiesta sin previo aviso. Se excusa diciendo que «solo fue un romance de verano» y que «no sabe nada porque solo tiene diecisiete años»:

*But if I just showed up at your **party***
Would you have me?
Would you want me?
Would you tell me to go fuck myself?
Or lead me to the garden?
In the garden, would you trust me
*If I told you it was just a **summer thing**?*
I'm only seventeen, I don't know anythin'
*But I know **I miss you***

Es una canción que refleja muy bien la inmadurez que se puede tener a los diecisiete años, ya que a lo largo de la letra vemos cómo James intenta justificarse con excusas poco creíbles y reproches como «hice esto porque te vi bailando con otro chico»:

Betty, I know where it all went wrong
Your favorite song was playin'
From the far side of the gym
I was nowhere to be found
I hate the crowds, you know that
Plus, I saw you dance with him

En este tema se esconden varios paralelismos y juegos intertextuales que forman parte del imaginario poético de la artista, como la mención de la palabra «cobblestones», que también aparece en *'cardigan'*, o el inicio de la historia de amor entre James y August, relatada en *'august'*. James cuenta que August lo recogió en coche, que cayó en la tentación y que, aunque es cierto que pasó el verano con ella, le dice a Betty que en realidad estuvo pensando en ella durante todo ese tiempo:

*I was walkin' home on broken **cobblestones***
*Just thinkin' of you when **she pulled up like***
A figment of my worst intentions
*She said "James, get in, **let's drive**"*
Those days turned into nights
Slept next to her, but
I dreamt of you all summer long

Se puede encontrar otro paralelismo entre *'betty'* y *'cardigan'* cuando, en ambas canciones, en el minuto 3:13 se menciona cómo James planea hablar con Betty y espera en su porche, y cómo Betty ve a James esperando en el porche:

Betty, I'm here on your ***doorstep***
And I planned it out for weeks now
But it's finally sinkin' in
Betty, right now is the last time
I can dream about what happens when
You see my face again

Esta canción deja un final inconcluso en el que James acude a la fiesta de Betty, pero no sabemos con certeza si ha llegado a hablar con ella. De hecho, el final retoma el tono hipotético, ya que él vuelve a preguntarse qué pasaría si ella lo perdonara. También cabe destacar que se menciona la palabra «cardigan», lo que refuerza el vínculo narrativo con la canción asociada a Betty. Nótese también el uso de la palabra «streetlight» y «porch» presentes también en la canción de *'cardigan'* («Drunk under a streetlight […] And you'd be standin' in my front porch light»):

Yeah, I showed up at your ***party***
Will you have me? Will you love me?
Will you kiss me on the ***porch***
In front of all your stupid friends?
If you kiss me, will it be just like I dreamed it?
Will it patch your broken wings?
I'm only seventeen, I don't know anythin'
But I know ***I miss you***

Standin' in your ***cardigan***
Kissin' in my ***car*** *again*
Stopped at a ***streetlight***
You know ***I miss you***

the lakes

Una vez terminado el álbum, Taylor Swift lanzó una canción más para complementarlo, porque, según la artista:

> (La cancion) *'the lakes'* te enseña exactamente cuál es el tema que domina el álbum: intentar escapar, tener algo que quieres proteger, intentar proteger tu propia cordura y decir: "Mira, ya lo hicieron hace cientos de años. No soy la primera que se siente así. Ellos lo hicieron." (Swift, 2020b).

En esta canción habla de su locus amoenus: «*'the lakes'* suena como un testimonio de las cosas de las que quiero huir, y de hacia dónde me veía huyendo. Fuimos al Lake District en Inglaterra hace un par de años». Para ella, esta región de Inglaterra es un remanso de paz porque no hay nadie que la persigue con el teléfono en la mano:

Is it romantic how all my elegies eulogize me?
I'm not cut out for all these ***cynical clones***
These hunters with cell phones

Para la artista, *'the lakes'* también trata de cómo se siente identificada con aquellos poetas que tenían el mismo plan de huida: «Es un distrito donde en el siglo XIX se mudaban y pasaban temporadas allí. Se burlaban de ellos por ser unos excéntricos y unos artistas raros».

Uno de estos poetas, William Wordsworth, dedica un pasaje de su libro *A Guide Through the District of the Lakes in the North of England: With a Description of the Scenery, &c., for the Use of Tourists and Residents* (1835) exclusivamente al lago Windermere, el más grande del lugar. Los alrededores del lago son llanos, excepto al oeste, donde se alzan al fondo las Coniston Mountains, de las que Taylor habla:

Take me to the lakes where all the ***poets*** *went to die*
I don't belong, and my beloved, neither do you
Those ***Windermere peaks*** *look like a perfect place to cry*
I'm setting off, but not without my muse

A este mismo poeta menciona en la segunda estrofa en forma de juego de palabras junto al término «namedropping». Dicho término se usa cuando se mencionan a personas famosas que has conocido (o mentir sobre que las conoces) con el fin de hacerse el interesante. Con ello, Taylor busca dibujar un contraste entre la autenticidad emocional y la superficialidad del postureo: debido a que hay gente pretenciosa, su conexión genuina con el lugar, así como las palabras con las que intenta expresar su belleza, parecen perder todo valor (Cambridge Dictionary, 2026a).

Por último, en el primer verso aparece usado metafóricamente el participio del verbo «burrow» (excavar), una palabra que, curiosamente, también da nombre a algunas cabañas de la zona, destinadas a turistas que desean pasar una temporada en el Lake District. Lamentablemente, muchas de estas referencias van a perderse por una cuestión lingüística, por lo que será necesario buscar alternativas que conserven su sentido:

*What should be over **burrowed** under my skin*
In heart-stopping waves of hurt
*I've come too far to watch some **namedropping** sleaze*
*Tell me what are my **words worth***

Desde el punto de vista de la traducción, en el puente no hay ninguna referencia destacable más allá del verso («with no one around to tweet it»), que retoma la idea del postureo y celebra el poder estar aislados en un lugar en medio de la naturaleza:

I want auroras and sad prose
I want to watch wisteria grow right over my bare feet
'Cause I haven't moved in years
And I want you right here
A red rose grew up out of ice frozen ground
With no one around to tweet it
While I bathe in cliffside pools
With my calamitous love and insurmountable grief

Metafóricamente, Taylor Swift no se ha movido de este lugar. Fue por primera vez en 2012 y ha seguido yendo porque le gustaría vivir en un sitio como este: «Durante toda mi carrera, desde que cumplí 20 años, siempre he escrito sobre mi plan de irme a una casita» (Swift, 2020b). Al fin y al cabo, es esa la idea global que presenta el álbum.

Desde una perspectiva hermenéutica, puede decirse que *'the lakes'* funciona como el «colofón isotópico» de *folklore*, ya que reúne las isotopías —es decir, los campos semánticos recurrentes en los diferentes textos (canciones en este caso) que permiten dar un sentido global al conjunto (Greimas, 1966)— que atraviesan todo el disco: el aislamiento, el refugio, la melancolía, la naturaleza como espacio de huida y la nostalgia por un tiempo pasado. Estas repeticiones léxicas y temáticas permiten construir una estructura de coherencia interna entre todas las canciones, revelando el tema de trasfondo general del álbum: el deseo de escapar de la exposición pública y de encontrar autenticidad en un espacio íntimo. No sorprende, pues, que el mejor momento para que florecieran estas historias al más puro estilo «folklore», fuera durante la pandemia.

2.2. La traducción de la canción

Hasta hace no mucho, la traducción de canciones no era tan estudiada como otras áreas de la traducción. Se cree que esto podría deberse a que no se conoce a ciencia cierta quiénes son los profesionales que se dedican a traducir canciones y si existe un campo de especialización concreto. Sin embargo, esta razón no justifica que no se investigue más a fondo esta disciplina, especialmente considerando que la traducción de canciones plantea dudas interesantes sobre las diversas formas y propósitos que existen a la hora de traducirlas (Franzon, 2008).

Una canción puede definirse como una composición tanto musical como lírica. A veces, y como se observa en el documental de *folklore*, una ha sido adaptada a la otra, o ambas entre sí. Este tipo de decisiones determinan el «skopos» —analizado más adelante—, ya que con él se expresa la voluntad que tiene la artista cuando compone una canción. Por ejemplo, primero se compuso la melodía para *'mad woman'* (otra canción del álbum) y la artista escribió la letra al percibir que la música parecía expresar «la furia femenina». Entender este concepto es importante, ya que alterar la música de la canción a veces podría comprometer su «skopos». Otro factor es que las canciones están comúnmente concebidas para ser cantadas; este es un requisito importante desde una perspectiva funcional de la traducción de canciones (Franzon, 2008, p.376; Low, 2005).

La existencia de dichos elementos, que deben considerarse en la traducción de una canción, lleva a algunos a pensar que el resultado final no es una traducción; sino que constituye una segunda versión del original, ya que un exceso de recreación artística puede dar lugar a un resultado bastante alejado del original. Según Roman Jakobson (1963): «la poésie, par définition, est intraduisible ; seule est possible la transposition créatrice.» Esto se debe a que, con frecuencia, es necesario renunciar a ciertos criterios durante el proceso de traducción —como se comentará más adelante—, aunque siempre debe procurarse mantener un equilibrio entre ellos. Sin embargo, se dice que el valor diferencial entre una traducción y una adaptación —o también llamada «tradaptación» (Garneau, 1978)— reside en el grado de libertad que el traductor se ha tomado. Por ejemplo, llamaríamos traducción a un resultado que mantiene una amplia transferencia semántica del texto original, y adaptación a un texto meta que se ha permitido numerosas desviaciones (Guillemain, 2019; Lancelot, 2019; Low, 2005, 2013).

Además, mientras que la traducción «tradicional» suele considerarse un único sistema de comunicación —el escrito— en la traducción de canciones —entre otros tipos— se combinan varios sistemas de comunicación, como el mensaje verbal y la música. A este tipo de traducción se le denomina «traducción subordinada», término inicialmente acuñado por Titford en 1982 para referirse al subtitulado de películas, aunque en la actualidad abarca muchos otros tipos de traducción (Mayoral, 1998). Es por eso que la traducción de canciones plantea desafíos distintos que, por ende, merecen ser tratados de una manera diferente a la que estamos acostumbrados en la traducción tradicional.

Una de las primeras preguntas que nos viene a la mente es: ¿existe una única forma correcta de traducir canciones que permita que la traducción sea «perfecta»? Como suele suceder en el ámbito de la traducción, la respuesta es «no». Debido a la diversidad de las canciones y a sus distintos objetivos, habrá casos en los que se deban tratar de una manera u otra, dando prioridad a un criterio sobre otro. Cierto es que hay soluciones más idóneas que otras y, aunque nadie posea la verdad absoluta, varios profesionales han compartido sus opiniones y enfoques sobre cómo debería llevarse a cabo esta tarea.

2.2.1. La «cantabilidad» y el «skopos»

Antes de comenzar a comentar las distintas teorías y técnicas aplicables a la traducción de canciones, me gustaría hacer un breve inciso para aclarar el término «skopos», ya mencionado, e introducir el concepto de «cantabilidad»; ambos fundamentales para comprender este tipo de traducción.

Franzon sostiene que la primera pregunta que deberíamos hacernos antes de comenzar la traducción de una canción es si su objetivo es ser cantada. De este modo, establece una distinción entre traducir una canción con el mero propósito de comprender la letra en otro idioma y traducir una canción «cantable». La primera opción, opina, podría resolverse con una traducción de la letra del texto original, una traducción centrada en el significado debería bastar; mientras que la segunda requiere un trabajo más complejo y la consideración de otros muchos elementos (punto 2.2.3.) (Franzon, 2008, p.374).

El término «cantabilidad» tiene diferentes significados: puede ser entendido como la idoneidad fonética de la letra traducida (Low, 2005) o la capacidad de ser poder o no ser interpretada oralmente (Lerner, 1977). Tanto la comprensión más amplia del concepto, como un enfoque más concreto, pueden fusionarse en una definición de «cantabilidad» como «la consecución de la unidad músico-verbal entre el texto y la composición». De este modo, las letras del texto meta son capaces de transmitir su significado mientras comunican su mensaje en sintonía con la música (Franzon, 2008, p.375).

Cualquier forma de acción traslativa —incluida la propia traducción— puede concebirse como una acción, y toda acción tiene un fin. La palabra «skopos» es un término técnico que designa el propósito de una traducción. El concepto de «skopos» también puede aplicarse a partes de un texto traducido cuando sea necesario. Esto significa que una acción o un texto no siempre deben entenderse como un todo único e indivisible, sino que pueden analizarse por partes; esto se conoce como «sub-skopoi» (Vermeer 1986, citado en Venuti, 2012). En el caso que nos atañe en este trabajo, podemos afirmar que el «skopos» general de una canción suele ser la expresión de sentimientos y emociones como el amor, la tristeza, la rabia, la nostalgia o la alegría. Asimismo, una canción puede tener como finalidad contar una historia, como es el caso del álbum *folklore* de Taylor Swift, cuyo «skopos» principal es el de narrar historias íntimas y mayoritariamente ficticias con un tono introspectivo y explorar emociones humanas universales como la pérdida, el amor, la culpa, la memoria o el crecimiento personal.

Dichas emociones son exploradas tanto en las canciones que forman parte de la trama principal (como se ha explicado en el punto 2.1.2.), como en canciones individuales; todas ellas contribuyen a la construcción de un mismo «skopos». Dentro de las canciones pueden identificarse distintos «sub-skopoi», de los cuales ya se ha hablado en el análisis de estas. Por ejemplo, en *'cardigan'* no queda claro si la imagen de un viejo cárdigan olvidado debajo de una cama tiene un valor reconfortante o funciona como un reproche; su propósito, en este caso, es suscitar diversas hipótesis en el oyente.

2.2.2. Traducción de la canción como producto

La traducción de canciones abunda en los productos audiovisuales —cine musical y películas con algún número musical— y en el teatro musical. La lengua de origen de dichos productos suele ser el inglés; esto se debe a que Estados Unidos ha sido uno de los países hegemónicos que, desde los inicios de la historia del cine, ha influido en otras culturas (Brugué, 2013). Países como España tienden a adaptar estos productos a su lengua y cultura, en parte debido a la tradición del doblaje instaurada durante el franquismo, la cual se consolidó como práctica habitual y ha permanecido hasta la actualidad (Díaz-Cintas, 2019, p. 185).

En cuanto a la traducción de canciones per se, se emplean diversas prácticas recogidas por Franzon (2008) en su tesis:

1. Dejar la canción sin traducir;
2. Traducir la letra sin prestar atención a la música;
3. Escribir una nueva letra para la música original que no tenga ningún tipo de relación con la letra original;
4. Traducir la letra y adaptar la música en consecuencia, a veces hasta el punto de que se considera necesaria una composición completamente nueva;
5. Adaptar la traducción a la música original.

Muchas veces, la traducción de canciones o material audiovisual responde a cuestiones comerciales, por lo que muchas canciones están sujetas a derechos de autor. Sumado a este factor, algunas de las opciones mencionadas anteriormente comprometerían a su vez el «skopos» del autor (como ya mencionado), ya que el significado se altera por completo y no mantienen contacto con los autores originales. Estos textos terminan por no reflejar ni la letra original ni la intención de quien la creó (Low, 2013).

Al menos comercialmente, las opciones más empleadas suelen ser la 1 y la 5, siendo ejemplo de la primera opción la película musical *Moulin Rouge!* (2001), donde se optó simplemente por dejar la letra sin traducir y se recurrió a los subtítulos; y el musical —y posteriormente el cine musical— *Wicked* (2003, 2024 respectivamente), en los que se adaptaron las letras de las canciones al presentarse a España.

Hay casos en que la decisión de traducir o no una canción está sujeta al encargo específico del cliente —cuya decisión es la que prima— o a un determinado «skopos». Por ejemplo, una de las razones por las que se optó por no traducir las canciones de *Moulin Rouge!* es que algunas contienen *covers* de otras canciones populares, como *Material Girl* de Madonna o *I Will Always Love You* de Whitney Houston. El efecto buscado en este caso es que el espectador reconozca estas canciones en la película, aun a costa de no poder disfrutar de canciones traducidas al español en el resto de los números musicales. Otro caso es el de las películas de Walt Disney, en las que las canciones muchas veces ayudan a comprender la trama y que, además, están dirigidas objetivamente a un público infantil; por ello, normalmente se opta por traducirlas. Asimismo, puede deberse a que muchas de estas canciones se vuelven icónicas con el tiempo, lo que implica a su vez una estrategia comercial por parte de la propia compañía, consciente de que generan una fuerte conexión con el público. De hecho, muchas películas son recordadas por su banda sonora (Brugué, 2013; Vermeer 1986, citado en Venuti, 2012).

Como ya he mencionado, la traducción de canciones está especialmente presente en este tipo de productos. Por ello, muchos de los estudios consultados reflejan las necesidades y adaptaciones posibles propios de un material más «comercial», con todas las limitaciones que ello conlleva. Franzon (2008) sobre el ejemplo 3:

> Conversely, a rewriter in a target language could also take the music into account much more than the lyrics. This would be the case when the music is the most important part of the package. Not translation proper in the linguistic sense, this is nevertheless a translational action: a result of importation and marketing of musico-verbal material between languages and cultures. This option is probably most widespread in certain genres within popular music, where songs have been bought and sold like commodities to be fitted to and marketed by domestic artists (Franzon, 2008).

Puede que el álbum *folklore* sea técnicamente un «producto comercial» perteneciente a la cultura pop; sin embargo, no considero que una traducción de este álbum deba ser hecha bajo el criterio número 3 —que, por otro lado, se refiere más bien a sonidos pop más comerciales, diseñados para ser pegadizos y agradar al público internacional, teniendo en cuenta que Estados Unidos es un importante exportador cultural en ese sentido—, ya que es la lírica lo que hace verdaderamente resaltar el álbum. Por esta razón, que viene a añadirse a las mencionadas anteriormente, optaré por la opción número 5, la cual, en mi opinión, reproduce de manera más fiel la intención de la autora, sin modificar la música ni inventar letras completamente nuevas.

2.2.3. Teorías y técnicas de la traducción de canciones

Siguiendo entonces con la opción de «adaptar la traducción a la música original» (Franzon, 2008), hay diversos factores que deben tenerse en cuenta. El primero es que probablemente esta sea la opción que más demande una traducción cantable. Al no poder realizar ajustes musicales ni tener la libertad de escribir a voluntad, el traductor tiene que elaborar una traducción que equivalga funcionalmente a la obra original.

Este proceso implica necesariamente la introducción de cambios, lo que llevó a teóricos como Jakobson (1963) a plantear si, en estos casos, puede hablarse propiamente de traducción o más bien de una «transposición creativa». Si bien Jakobson se refería específicamente a la traducción poética, su planteamiento resulta aplicable a la traducción de canciones, ya que ambas comparten un paralelismo fundamental: el texto no puede disociarse de su dimensión musical o rítmica.

Tanto en los poemas con fuerte componente musical —caracterizados por ritmo, métrica o rima— como en las canciones, el traductor debe adaptar el contenido a una estructura sonora preexistente. Muchos poemas poseen una musicalidad interna o «melodía verbal»; sin embargo, carecen de melodía en sentido musical estricto, salvo en aquellos casos en los que el propio autor haya concebido el poema para ser interpretado con un cierto acompañamiento musical. Esta distinción nos conduce al siguiente factor.

El segundo punto es que la traducción a realizar es músico-textual, lo que implica prestar especial atención a ciertos aspectos que requerirán decisiones adicionales. La forma en que una traducción lírica —tomando en consideración el factor musical— esté elaborada afecta la experiencia de escucha del público: si este recibiera una traducción lírica que, al reproducirse simultáneamente con la música, «molestase» al oído, su percepción sobre dicho trabajo musical podría verse gravemente alterada, poniendo en cuestión tanto la lírica como la música. La norma europea, según Franzon (2008), ha regido durante mucho tiempo que una letra presente una correspondencia prosódica, poética e incluso semántico-reflexiva con la música:

Una letra cantable que logre una…	**considerando la… de la música.**	**Las maneras de presentarse en el texto son…**
correspondencia prosódica	Melodía: música tal como se compone, que produce letras comprensibles y que suenan naturales cuando son cantadas.	Recuento de sílabas; ritmo; entonación, acento; sonidos para facilitar el canto.
correspondencia poética	Estructura: música tal como se interpreta, que produce letras que atraen la atención del público y logran un efecto poético.	Rima; segmentación de frases/líneas/estrofas; paralelismo y contraste; ubicación de palabras clave.
correspondencia semántico-reflexiva	Expresión: música percibida como significativa, que produce letras que reflejan o explican lo que la música «dice».	la historia que se cuenta, el estado de ánimo que se transmite, el(los) personaje(s) expresado(s); descripción (figuralismo); metáfora.

Tabla 1 traducida de Franzon (2008). *Choices in song translation*

De este modo, las canciones a traducir cumplen con el concepto de «cantabilidad», puesto que las palabras se ajustan silábicamente a las notas; se tiene en cuenta el factor poético, no solo en las rimas, sino también en otros recursos de la poesía, como los paralelismos líricos o las aliteraciones —que resultan a la par soluciones traductivas útiles cuando no es posible lograr una rima perfecta porque el idioma de llegada no lo permite; y se presta atención a la historia que narran las letras.

Grosso modo, hay que tener en cuenta cómo la música y las palabras funcionan juntas: en una buena traducción de canciones no basta con que las palabras tengan sentido o rimen. También es necesario que encajen con la música y el ritmo (la prosodia y la poética) y, si es posible, que la letra y la música se reflejen mutuamente —lo que se denomina coincidencia semántico-reflexiva. Por ejemplo, en el verso de *'cardigan'*, «You drew stars around my scars, but now I'm bleeding», hay una pequeña pausa antes de «I'm» para que «bleeding» suene con más énfasis musical al alargar la nota —lo que en este caso permite expresar dolor emocional tanto a nivel musical como lírico. Sin embargo, es menester advertir que a veces esta capa adicional se sacrifica, siempre que se mantenga la musicalidad y la canción resulte cantable.

Algunos de estos principios resuenan con Peter Low, quien también ha reconocido las limitaciones que impone la música: ritmos, duración de las notas, acentos, etc. Low (2003a) estudia cómo realizar una buena traducción basándose en cinco criterios recogidos en su «pentathlon principle». Si bien en ocasiones obviar algunos de estos cinco aspectos en favor de otros puede ser la mejor opción, el autor advierte que un

abuso de esta práctica puede generar un desequilibrio que afecte gravemente a uno o más de estos elementos y, por ende, que el resultado final sea poco armonioso. Así lo señala refiriéndose a la traducción de John Bernhoff (1897) de *Ein Deutsches Kunstlied*:

> And while it is usually desirable to turn a rhyming source text into rhyming English, the compromises needed for 100% perfect rhyming are always likely to take a toll. In trying to score highly on the criterion of rhyme, the translator sacrificed many points on other criteria (Low, 2003a).

En este caso, Bernhoff pecó al intentar conseguir rimas perfectas, lo que resultó en un texto poco natural, con uso de arcaísmos y giros sintácticos inusuales. Low reconoce que la naturaleza inherente de esta labor es difícil, pero considera que ciertas elecciones no están justificadas. Para mejorar la tarea de traducción, propone prestar atención a cinco aspectos fundamentales de su «pentathlon principle»: (1) la cantabilidad, (2) el sentido, (3) la naturalidad, (4) el ritmo y (5) la rima. Para cada uno de estos criterios da ejemplos y recomendaciones:

- Cantabilidad

Mientras que Franzon expone varias opciones disponibles cuando nos enfrentamos a la traducción de una canción, Low afirma que la «cantabilidad» debe recibir la máxima prioridad en este tipo de traducción; no como una imposición, sino quizá porque no se detuvo a considerar otras formas de traducir canciones no destinadas a ser cantadas.

- Sentido

En otro tipo de traducciones, trasladar el sentido del original es esencial; sin embargo, al traducir una canción, ese sentido se puede «manipular» ligeramente. Es decir, no hace falta elaborar una traducción léxica exacta, sino que se puede optar, por ejemplo, por encontrar sinónimos, hiperónimos, generalizaciones… o incluso por encontrar otras metáforas que funcionen de manera similar al original dependiendo del contexto.

- Naturalidad

Este criterio rige que el texto en la lengua meta tiene que sonar (razonablemente) natural. Por ejemplo, ofuscarse demasiado en trasladar el sentido palabra por palabra podría suponer cambios en el registro y orden de las palabras poco común, incluso incorrecto. La letra de una canción debe comunicar eficazmente su mensaje. Esto requiere poner especial atención a un uso del lenguaje natural, ya que lo «antinatural» exige un esfuerzo adicional por parte del público. No vale la pena hacer una traducción cantable si no se entiende mientras se canta la canción.

- Ritmo

Según Frits Noske (1970), «la prosodia musical exige que el ritmo y el número de sílabas sean idénticos a los de los versos originales». Según Peter Low (2003a), esto es deseable, aunque considera que dicho principio se ha aplicado de manera demasiado estricta, si bien resulta justificable para la época. Hay que considerar el acento de las sílabas, así como el tiempo de cada nota. Un traductor no puede elaborar una réplica exacta de la estructura métrica del original, pero sí puede lograr que el texto se adapte a la música existente. Al fin y al cabo, la prosodia de cada lengua responde a una organización rítmica específica. En el plano sonoro, el cómputo silábico del francés no es equivalente al del español: mientras que el francés se articula en función de grupos fónicos y presenta fenómenos como la «e muette» y la «liaison», el español tiende a realizar todas las vocales. Esta diferencia explica que durante la traducción los versos franceses suelan requerir una mayor extensión silábica en español (Meschonnic, 1982).

- Rima

En algunos casos, aunque el texto original presente rimas, la traducción puede funcionar igual de bien sin ellas; sin embargo, en otros es menester. Cabe mencionar que los traductores que optan por mantener la rima, reproduciendo rimas perfectas tan numerosas y en las mismas posiciones que en el original, a veces pagan el precio en otros aspectos. Esto implica establecer un cierto margen de flexibilidad respecto a la idoneidad o la cantidad de rimas en comparación con el original; ni es necesario respetar estrictamente el esquema de rima, ni conviene sacrificar en exceso otras consideraciones importantes, como el significado (el ritmo y las rimas son analizados más a fondo en el punto 2.3.).

Algunas de estas opiniones son compartidas por el cantante y compositor Richard Dyer-Bennett, que no solo interpretaba estas canciones, sino que las traducía para su público angloparlante, adaptando la poesía de Wilhelm Müller a un inglés poético que se ajustara a la música de Schubert. Dyer-Bennet afirma que un texto meta de una canción debe ser «cantable, razonablemente fiel y moderadamente poético» (Emmons, 1979, p. 292, citado en Low, 2003a). Propone cuatro directrices generales:

1. La «cantabilidad» constituye una condición indispensable del texto meta, ya que, de no ser así, cualquier otra cualidad (como la fidelidad al significado, la calidad poética o el uso de recursos estilísticos) resultaría irrelevante.
2. el texto meta debe sonar como si la música se hubiera compuesto para él, aunque en realidad haya sido creada para ajustarse al texto origen;
3. debe mantenerse el esquema de rima del poema original, puesto que es el que da forma a las frases;
4. y deben permitirse licencias con el significado literal cuando no sea posible cumplir los tres primeros requisitos de otro modo.

Muchas de estas directrices resuenan con las teorías de Franzon (2008) y Low (2003a). La primera directriz coincide con ambas teorías, ya que es el factor más pragmático y evidente. La idea de la segunda directriz parte del supuesto de que, en una buena canción, existe una estrecha relación entre texto y música, una relación tan crucial que debe preservarse en cualquier traducción (como expresado en la «Tabla 1» de Franzon). La cuarta directriz implica que la precisión semántica es importante, pero no prioritaria (como expresado en el «penthatlon principle» de Low). La tercera directriz, por su parte, merece un análisis más detallado en el punto 2.3.

La traducción de canciones es con frecuencia objeto de debate en los estudios traductológicos. De manera similar a lo que ocurre con la poesía —donde se ha defendido que solo un poeta puede traducir adecuadamente un poema (Meschonnic, 1999)—, en el ámbito de la canción se plantean exigencias comparables. La naturaleza híbrida de este género obliga al traductor a ajustarse a una melodía preexistente y a respetar patrones rítmicos, acentos musicales, rimas y otros condicionamientos formales, lo que ha llevado a algunos teóricos a sostener que el traductor de canciones debería ser músico. No obstante, otras perspectivas menos restrictivas señalan que, en ausencia de una formación específica, resulta fundamental que el traductor posea una cierta «sensibilidad»—en este caso, musical— que le permita afrontar las dificultades inherentes a este género (Bassnett, 2002; Low, 2003b).

En conclusión, el traductor se ve obligado a jerarquizar los distintos niveles del texto, priorizando en ocasiones el ritmo y la musicalidad sobre la exactitud semántica. Comparando de nuevo con la traducción poética, en la traducción de canciones, esta dependencia es aún más evidente, dado que el texto debe ajustarse a una melodía fija; sin embargo, el principio subyacente es el mismo. En ambos casos, el objetivo consiste en alcanzar un equilibrio entre fidelidad al sentido y fidelidad a la forma, asumiendo que la conservación íntegra de todos los niveles del original es, como señaló Jakobson (1963), teóricamente imposible; o como Low advierte al exponer sus principios que no es posible alcanzar la perfección en todos los niveles de forma individual; sin embargo, el traductor puede lograr un efecto global satisfactorio en el conjunto del texto: «a translator working according to this principle attempts to score highly in the overall effect of the text, without insisting on unbeatable excellence on any single criterion» (Low, 2003a, p.102).

2.3. Técnicas en la métrica

Saber identificar correctamente la estructura, medir adecuadamente los versos y determinar las sílabas tónicas es clave para poder mantener su ritmo y su musicalidad en la canción traducida. Por ende, este apartado del trabajo tiene como objetivo explicar las observaciones necesarias en las canciones de *folklore* —evocando ejemplos— y las técnicas que podemos aplicar para lograr una traducción satisfactoria en el punto 3.

Empezando por la estructura, por regla general, cuanto más largos son los versos, mejor será para el traductor acomodar la sintaxis de su propia lengua en ellos. El inglés es una lengua germánica que presenta muchas palabras monosilábicas; de hecho, basándose en la MRC Psycholinguistic Database se estima que hay una ocurrencia del 45% de palabras monosilábicas cada un millón de palabras. Cifra quizás no exacta, aunque simbólica (Cutler et al., 1987).

En traducciones del inglés al francés, el texto suele ser aproximadamente un 10-20% más largo que el original en inglés; sin embargo, el francés permite «acortar» fonéticamente las palabras. Existen varios fenómenos lingüísticos que contribuyen a ello, como la propia pronunciación del francés (*aiment*, que se escribe con dos sílabas, pero se realiza fonéticamente como /ɛm/, una sola sílaba) y el fenómeno de la «liaison», que, a pesar de que su frecuencia o la unión de dos palabras que dan lugar a ella pueden variar según la zona geográfica e incluso de generación en generación, tiene un uso extendido en Francia y otros países francófonos. Esto puede ayudar al ritmo; por ejemplo, *mes amis* se pronuncia «me-za-mi» en lugar de «mea-mi» (Abdul-Rauf et al., 2012; Brown et al., 1991; Durand et al., 2008).

Otras técnicas proponen jugar con el conteo de sílabas, aunque se advierte que esto podría modificar el ritmo, la melodía, o ambos. El «penthatlon principle» solo contempla como deseable mantener un conteo idéntico de sílabas; sin embargo, en la práctica, un traductor que considere que una línea en inglés de ocho sílabas resulta demasiado forzada puede optar por añadir o eliminar una sílaba. Esto debe hacerse únicamente en lugares adecuados, por ejemplo, es más aceptable hacer estos ajustes en un pasaje más recitativo —que es una parte más hablada o narrada en una obra musical— que, en una frase lírica, que suele ser más melódica y cantada de manera más fluida. Se advierte que debe ser hecho con criterio: el mejor lugar para añadir una sílaba es en un melisma (una sola sílaba de texto cantada sobre dos o más notas musicales. El canto melismático se opone al canto silábico, en el que cada sílaba del texto se corresponde con una única nota musical), y el mejor lugar para omitir una sílaba es en una nota repetida. Ambos métodos modifican el ritmo sin alterar la melodía (Franzon, 2008; Low, 2003a; Ramal, 2004).

Low (2003a) señala asimismo que, en inglés, la silabicidad es en realidad menos importante que el acento silábico. Por lo general, el traductor de canciones identifica qué notas han sido acentuadas por el compositor (principalmente los tiempos fuertes) y busca una sílaba con un acento equivalente en el idioma de llegada para lograr una

traducción cantable. Véase el ejemplo de *'betty'*, donde la autora acentúa de manera intencional determinadas notas. En este caso, la rima y la acentuación no siguen las convenciones métricas de la poesía escrita, sino que están guiadas por el énfasis musical y rítmico. De este modo, lo que suele entrar en relación de rima son las sílabas acentuadas y/o la primera o segunda sílaba que sigue a dicha sílaba acentuada, con independencia del lugar que ocupen dentro del verso, y no necesariamente la última palabra del mismo, como ocurre de manera tradicional:

*Bet·ty, **I** know where it **all** went wrong*	/ˈbɛti **aɪ** noʊ wɛr ɪt ɔl wɛnt rɔŋ/
*Your **fa**·v(o·)rite song was **pla**·yin'*	/jʊr ˈ**feɪ**v(ə)rɪt sɔŋ wəz ˈ**pleɪ**ɪn/
*From the **far** side of the **gym***	/frəm ðə **fɑr** saɪd əv ðə **dʒɪm**/
*I was **no**·where to be **found***	/aɪ wəz ˈ**noʊ**wɛr tə bi **faʊnd**/
*I hate the **crowds**, you know that*	/aɪ heɪt ðə **kraʊdz** ju noʊ ðæt/
*Plus, I **saw** you dance with **him***	/plʌs aɪ **sɔ** ju dæns wɪð **hɪm**/

Tabla 2 Estrofa de la canción *'betty'* y transcripción fonética

El traductor deberá notar que, gráficamente, se observa una rima puntual entre «gym» y «him», marcada por su posición final en la estrofa. Las demás rimas se esconden dentro de los versos en sílabas acentuadas, como es el caso de «favorite» y «playin'» o «found» y «crowds».

2.3.1. Ritmo

Si bien ambas disciplinas comparten similitudes (mencionado en el punto 2.2.3.), el ritmo en las canciones no es lo mismo que la métrica en la poesía tradicional. Como se ha señalado previamente, en este caso el número de sílabas no constituye una medida precisa del ritmo (Low, 2003a). Esto resulta lógico si se considera que el ritmo depende, en gran medida, de la distribución de los acentos tónicos —los cuales determinan la intensidad—, así como de otros factores prosódicos. En el contexto musical, además, intervienen pausas y variaciones en la duración de las sílabas, ya que ciertas palabras pueden ser alargadas o acortadas. Por ejemplo, en la canción *'august'* se repite la frase *«'cause you weren't mine to lose — you weren't mine to lose, oh»*. En la primera, la sílaba correspondiente a «*mine*» se prolonga, recibiendo así un mayor énfasis acentual; en la segunda, en cambio, la frase se interpreta sin modificaciones rítmicas destacables. Así, dos versos idénticos en número de sílabas pueden presentar ritmos distintos en función de la ubicación de los acentos, las pausas y la duración de las sílabas.

Como ya se ha mencionado, el ritmo constituye solo uno de los múltiples aspectos implicados en la traducción de canciones. Estos aspectos se encuentran estrechamente relacionados; ya que, para respetar la máxima de la «cantabilidad»—según la cual una traducción de canción debe estar concebida para ser cantada—, resulta conveniente marcar en el boceto de la traducción las pausas y las sílabas acentuadas. De este modo, se facilita el ajuste al ritmo de la canción original. En este sentido, una de las estrategias más eficaces consiste en traducir mientras se escucha la canción. La recitación también puede ayudar a identificar, por ejemplo, grupos consonánticos y otros puntos en los que

el cantante puede encontrar dificultades de dicción. En este punto intervienen otros factores relevantes, como el semántico. Por ejemplo, en ocasiones, la palabra o expresión en francés que ofrece la solución semántica más adecuada al inglés puede resultar «poco cantable»; en estos casos, suele ser preferible asumir una cierta pérdida semántica y optar por una alternativa más fácil de cantar (Low, 2003a). Observaciones de Guillemain (2019) sobre su adaptación de *Chandelier:*

> Le vers-clé de cette tradaptation a été dicté par la métrique de la phrase musicale originale, qui se découpe ainsi : « I'm / gonna swing / from the chandelier ». Sia fait traîner avec force la diphtongue [ai] initiale, à laquelle elle ajoute [m] avant de marquer une pause. En français, il paraît plus naturel de commencer ce vers par « Moi » afin de ne pas séparer le sujet du verbe, c'est-à-dire d'éviter « Je / vais… » au profit de « Moi / je vais… ». Notons également la nécessité de composer avec les sons de la langue d'arrivée : la combinaison d'une fricative [ʒ] et de la voyelle semi-fermée [ə] (« je ») aurait posé un sérieux problème de chantabilité [...] (Guillemain, 2019, p.20).

Asimismo, debe considerarse el factor de la naturalidad, no solo desde el punto de vista semántico, sino también en relación con la sonoridad y la aceptabilidad auditiva de la canción traducida. En este sentido, conviene que palabras con vocales cortas y sin acento, como el determinante «le» en francés, sean cantadas en notas breves —como en una corchea— porque pueden resultar problemáticas cuando deben sostenerse en notas largas —como en una blanca—, si bien es cierto que los cantantes a veces las prolongan intencionalmente (Guillemain, 2019; Low, 2003a).

Este realce de determinadas palabras del texto original mediante recursos musicales (por ejemplo, su ubicación en registros agudos) es muchas veces intencional: el compositor les otorga una prominencia especial. Idealmente, esas palabras destacadas deberían traducirse mediante equivalentes adecuados (Low, 2003a). Si bien esto no siempre es posible, pueden buscarse alternativas justificables. Por ejemplo, para el verso *«'cause you weren't mine to lose — you weren't mine to lose, oh»* de *'august'*, propongo *«tu n'étais pas à moi — tu n'étais pas à moi, non»*, subrayando la partícula *«pas»* y sustituyendo la interjección *«oh»* por *«non»* para reforzar la idea de negación y pérdida que articula el verso, siempre manteniendo además el énfasis musical original en el mismo punto de la frase.

El ritmo desempeña un papel fundamental en la traducción cantable. Por esta razón, consideré pertinente abordarlo en un apartado independiente en este trabajo, ya que constituye uno de los aspectos más relevantes y perceptibles a la hora de interpretar una canción. Opino que es un factor que influye de manera decisiva en la percepción del oyente, quien tiende a evaluar una versión como «bien lograda» o «deficiente» —en gran medida— en función de la naturalidad rítmica y prosódica del texto en relación con la música.

2.3.2. Rima

En lo que respecta a las rimas, considero igualmente necesario dedicarles un apartado específico en este trabajo, dado que existen diversas nociones relevantes que conviene abordar de manera diferenciada. La primordial es que basarse únicamente en «rimas perfectas» se ha convertido hoy en un cliché y, además, el texto corre el riesgo de volverse complicado. Las rimas aproximadas o la ausencia de rimas a lo largo de los versos constituyen, por tanto, estrategias interesantes que no perjudican en absoluto al texto (Abou-Dakn, 2006, citado en Lancelot, 2019, p. 210; Low, 2008).

Como ya se ha mencionado con anterioridad en el punto 2.2.3., algunos de quienes se han dedicado a la traducción de canciones en el pasado, como es el caso de Richard Dyer-Bennet, proponen mantener el esquema de rima del poema original, puesto que es el que da forma a las frases. Debe señalarse que la rima constituye, sin duda, un recurso eficaz para reproducir la estructura de las frases; no obstante, pueden existir otros medios verbales o musicales para lograrlo. El caso es que, cuando los poemas se recitan, la rima suele ser un efecto sonoro destacado; pero cuando se cantan, quedan más separadas en el tiempo. Al factor temporal se suma el hecho de que, a menudo en las canciones, la rima se diluye entre los efectos musicales de la melodía y la armonía. Por ende, la rigidez estructural que propone Dyer-Bennet resulta innecesaria y puede llegar a ser contraproducente; en su lugar, se propone tomarse cierta libertad, lo que incluso podría, en algunas ocasiones, dar lugar a mejores traducciones (Low, 2003a, 2008).

Ejemplo de una canción que contiene una frase repetida (como es el caso de *'betty'*): un traductor rígido traducirá esa línea utilizando siempre la misma expresión en la lengua meta. Por lo general, eso sería una buena práctica. Sin embargo, un traductor más flexible puede, en ocasiones, optar por otra solución. Por ejemplo, las líneas «You heard the rumors from Inez / You can't believe a word she says» podrían traducirse de maneras distintas en diferentes momentos de la canción a modo de compensación por la pérdida de otros elementos. En este caso, la ganancia en riqueza semántica compensaría, por ejemplo, la pérdida de repetición estructural y de otros criterios, como la rima, a lo largo de la canción.

De manera general, cuanto más estricta es la rima, mayor es su incidencia en la estructura sintáctica del verso, ya que condiciona las opciones léxicas y el orden de los constituyentes. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, versos que en el plano escrito pueden parecer próximos pueden quedar considerablemente separados en el tiempo en la ejecución musical, lo que reduce la necesidad de una correspondencia rimática exacta. Asimismo, la decisión de preservar la rima en la traducción no implica necesariamente recurrir a rimas perfectas, entendidas como aquellas que reproducen fonemas idénticos en posición final, tal como se ejemplifica en el análisis de *'betty'* desarrollado en el apartado 2.3., donde el motivo de rima no ocupaba la posición final (Low, 2003a; Franzon, 2008).

2.3.3. Consideraciones ulteriores

A su vez, y a modo de conclusión, me gustaría añadir una serie de apuntes sobre tres trabajos que he encontrado especialmente relevantes, ya que proponen técnicas aplicables no solo a la métrica —como se ha comentado en el apartado 2.3.—, sino también a los aspectos rítmicos, rimáticos y melódicos de una canción.

El primero es el trabajo de María del Mar Cotes Ramal (2005), en el que se analiza la traducción al español de las canciones del musical *Grease*. La autora establece una distinción, en cuanto a las posibilidades de modificación estructural, entre la música clásica —entendida como una estructura sacralizada y, por tanto, no susceptible de alteración— y las canciones denominadas «populares», que sí admiten este tipo de modificaciones. En estas últimas, es frecuente que versos que en el plano escrito podrían considerarse irregularmente silábicos adquieran regularidad métrica en la interpretación gracias al soporte melódico, y viceversa. Además, señala cómo las notas musicales más intensas pueden no coincidir con el acento lingüístico (las notas fuertes pueden neutralizar o desplazar el acento lingüístico) y cómo el traductor puede modificar el número de sílabas, ya que la música restablece la regularidad.

Por tanto, la noción de «mimetismo silábico» pasa a ser relativamente flexible en la canción, pasando de un «mimetismo absoluto» (utilizar siempre el mismo número de sílabas que el original y colocar los acentos en el mismo lugar) a un mimetismo aproximativo. Desde el punto de vista silábico, explica que en la traducción de una canción se puede emplear:

1. el «mimetismo relativo», usar el mismo número de sílabas que el original, pero desplazando los acentos, si es necesario; ya sean aquellos musicales o lingüísticos (salvo el último, ya que es el que da la medida de los versos, siempre y cuando la música prime sobre la fonología);
2. la «alteración silábica por exceso», usar más sílabas que el original mediante el reemplazo de una nota del original por dos (o más) notas de menor duración en la traducción (sin cambio en el ritmo, pero sí en la melodía), mediante la adición de una nota (o más) en la traducción donde en el original hay un silencio (sin cambio en el ritmo, pero sí en la melodía), o mediante el desdoblamiento en el original por dos sílabas distintas en la traducción (cambio en el ritmo, pero no en la melodía);
3. o la alteración silábica por defecto, usar menos sílabas que el original, sin modificar por ello el ritmo. Para ello, basta con alargar o desdoblar una sílaba, de forma que «ocupe» dos (o más) notas, o basta con añadir silencios. Se puede desdoblar una nota para compensar la sílaba que falta sin alterar el ritmo (melisma) o «alargar» una nota para compensar la supresión de otra (provocada por la falta de una sílaba), sin alterar el ritmo.

Otra diferencia con la traducción métrica de la poesía no cantada es que estas variantes no se excluyen unas a otras; todos estos mecanismos pueden combinarse en una misma traducción de una canción.

El segundo es uno de los múltiples trabajos de Low (2008), donde la directriz principal que se enfatiza es la flexibilidad tanto en la frecuencia como en la calidad de las rimas.

Como ya se ha mencionado, la rima está especialmente asociada con el ritmo —ambos construyen los patrones estróficos— y explota las características fónicas del lenguaje y crea vínculos audibles entre sílabas, normalmente al final de los versos. Es por eso que, al final de una unidad —como un cuarteto— el oyente espera un «cierre» mediante una rima que complete el patrón de forma satisfactoria.

Sin embargo, aunque los textos de canciones suelen presentar una rima por verso, no hay ninguna ley que exija que una traducción replique exactamente ese patrón. En este caso, resulta útil aplicar un enfoque funcional. Esto permite entender que no todas las rimas tienen la misma importancia. Se distinguen las «rimas de paso» de las «rimas de cierre»: las primeras son aquellas rimas que pasan más desapercibidas, mientras que las segundas son más prominentes. Por ejemplo, podemos ver que la música a veces pasa por encima de una rima sin detenerse o que, por otro lado, a menudo alarga una sílaba que rima y la coloca en un tiempo fuerte.

Por ello, no es razonable exigir ni rimas perfectas, ni una misma estructura rimática —como ya se ha mencionado— ni una frecuencia idéntica de rimas en la traducción. En su lugar, es preferible prestar especial atención a las rimas situadas en lugares prominentes, como los primeros y últimos versos, los estribillos y los finales de estrofa. Por eso, musicólogos como Drinker (1952) aconsejan a los principiantes no empezar por el principio del texto, sino que recomienda centrarse primero en las «palabras y expresiones cruciales» y resolver el problema de las rimas desde una fase temprana del proceso.

El tercero y último es una obra de Frits Noske (1970) que recoge ejemplos de canciones clásicas traducidas al francés. Dos de los traductores más importantes de los textos de Schubert fueron Bélanger y Deschamps, quienes sostenían posturas opuestas:

1. Bélanger consideraba que la música debía primar sobre las consideraciones literarias. Esto se observa en su traducción del poema de Goethe, *Rastlose Liebe*, musicalizado por Schubert, donde apenas se conserva la impetuosidad del texto original, en favor de seguir a la perfección el ritmo impuesto por Goethe y de crear rimas que impresionen.
2. Por el contrario, Deschamps satisfizo los requerimientos de la prosodia de la lengua francesa, aunque ello lo obligó a realizar numerosas modificaciones rítmicas o a permitir que los acentos musicales recayeran sobre sílabas átonas.

En lugar de centrarse en la cantidad de sílabas, Scoppa puso el enfoque sobre el concepto de intensidad y lo desarrolló en numerosos trabajos, en los que explicó que el italiano presenta tres tipos de acentuación —aguda, llana y esdrújula—, como ocurre también en el español o incluso en el inglés. El francés, en cambio, no contiene palabras esdrújulas *per se*.

Asimismo, se indica que el acento tónico en francés es débil en comparación con el de otras lenguas; por tanto, en conjunción con la melodía, puede verse desplazado y asimilado a una sílaba átona, ya que, de hecho, en muchos casos es la oratoria y el énfasis (el «acento enfático») lo que rige la acentuación de una palabra dentro de una melodía. Por ejemplo, se constatan casos en los que el acento en la última sílaba (palabras agudas) resulta más débil en la oratoria que en la antepenúltima, como en *«MERveilleux».* Incluso hay ejemplos en los que, musicalmente, palabras que son agudas funcionan mejor con el acento en la primera sílaba, como *«JAmais»*, o casos en los que el acento tónico se desplaza para evitar colisiones: «*c'est joLI – JOli bois*».

En conclusión, aunque es cierto que la rima y la tonicidad cumplen una función auditiva importante en la poesía recitada, su valor es mucho más restringido en la música, que se centra fundamentalmente en la sonoridad. En este contexto, prima la oratoria en convergencia con la música (criterio de «cantabilidad»), como han señalado diversos teóricos al expresar que, si bien conservar el efecto rimático constituye un aspecto positivo, nunca debería hacerse en detrimento de otros elementos fundamentales. Por ello, y por todas las razones anteriormente mencionadas, se ha tomado la decisión de crear traducciones fidedignas al original, manteniendo la rima siempre que fuere posible y priorizando la musicalidad. Finalmente, las propuestas de traducción de las canciones del álbum *folklore* de Taylor Swift serán ejecutadas musicalmente una vez concluidas, con el fin de comprobar su calidad acorde con la máxima de «cantabilidad».

III. Propuesta de traducción

3.1. the 1

the 1	*toi*
I'm doing good, I'm on some new shit	*Je me sens bien, j'ai changé ma vie*
Been saying "yes" instead of "no"	*Je dis « oui » au lieu de « non »*
I thought I saw you at the bus stop, I didn't though	*Je me demande si c'était toi à l'arrêt de bus*
I hit the ground running each night	*Je vais courir même si je trébuche*
I hit the Sunday matinée	*Je vais à la messe le dimanche*
You know the greatest films of all time were never made	*Tu sais que les meilleures histoires restent à raconter*
I guess you never know, never know	*J'imagine donc qu'on ne sait jamais*
And if you wanted me, you really should've showed	*Si tu m'aimais vraiment, tu aurais dû le prouver*
And if you never bleed, you're never gonna grow	*Et pour grandir, tu sais qu'il faut toujours saigner*
And it's alright now	*Mais ça change quoi là ?*
But we were something, don't you think so?	*Nous étions quelque chose, tu ne trouves pas ?*
Roaring 20s, tossing pennies in the pool	*Quand nous dansions joyeux dans nos années folles*
And if my wishes came true	*Et si mes vœux étaient vrais*
It would've been you	*Ça aurait été toi*
In my defense, I have none	*Pour ma défense, je n'ai rien*
For never leaving well enough alone	*Je n'ai jamais appris à rester seule*
But it would've been fun	*Mais ça aurait été bien*
If you would've been the one	*Si ça avait été toi*
(Ooh)	*(Ooh)*
I have this dream you're doing cool shit	*Tu continues ta vie dans ma tête*
Having adventures on your own	*Tu te débrouilles très bien tout seul*
You meet some woman on the internet and take her home	*Tu as rencontré une autre femme et elle franchit ton seuil*
We never painted by the numbers, baby	*Nous n'avons pas duré si longtemps, chéri*
But we were making it count	*Mais chaque seconde était d'or*
You know the greatest loves of all time are over now	*Tu sais que les plus belles histoires d'amour ont une fin*
I guess you never know, never know	*J'imagine donc qu'on ne sait jamais*
And it's another day waking up alone	*Et c'est encore un autre jour plein de regrets*
But we were something, don't you think so?	*Nous étions quelque chose, tu ne trouves pas ?*
Roaring 20s, tossing pennies in the pool	*Quand nous dansions joyeux dans nos années folles*
And if my wishes came true	*Et si mes vœux étaient vrais*
It would've been you	*Ça aurait été toi*
In my defense, I have none	*Pour ma défense, je n'ai rien*
For never leaving well enough alone	*Je n'ai jamais appris à rester seule*
But it would've been fun	*Mais ça aurait été bien*
If you would've been the one	*Si ça avait été toi*
I, I, I persist and resist the temptation to ask you	*Moi, je persiste et résiste cette envie de te dire*
If one thing had been different	*Si une seule chose avait changé*
Would everything be different today?	*Nos vies seraient-elles changées maintenant ?*

We were something, don't you think so?	*Nous étions quelque chose, tu ne trouves pas ?*
Rosé flowing with your chosen family	*Le vin s'efface avec ta famille choisie*
And it would've been sweet	*Et ça aurait été sage*
If it could've been me	*Si ça avait été moi*
In my defense, I have none	*Pour ma défense, je n'ai rien*
For digging up the grave another time	*Les fantômes du passé me hantent encore*
But it would've been fun	*Mais ça aurait été bien*
If you would've been the one	*Si ça avait été toi*
(Ooh)	*(Ooh)*

El reto principal de esta canción fue encontrar una alternativa para la expresión «if you would've been the one», que a su vez coincide con el propio título de la canción, *'the 1'*. Me encontré ante el primer problema lingüístico de traducción, puesto que no existe una expresión equivalente en francés, que por lo menos tenga sentido. Una propuesta de traducción literal hubiera sido «si tu avais été celui-là». Tras consultarlo con hablantes nativos de francés, llegamos a la conclusión de que la frase quedaba inconclusa y carecía de sentido expresada de este modo. Así pues, tuve que tomar la drástica decisión de renunciar al juego que existe entre el título *'the 1'* ya en la primera canción del álbum *folklore*.

En los primeros versos de la canción, mantuve las mismas ideas presentes; como ya he comentado en el análisis (punto 2.1.5.), el inicio de la canción es una declaración de nuevos comienzos. A su vez, conservé la dicotomía entre los adverbios «oui» y «non», así como las actividades cotidianas que la canción original expresa con ligeras articulaciones. Se aplicó una modulación al sustituir «film» por «histoire», ya que se modifica el punto de vista semántico manteniendo una relación conceptual entre ambos términos. Esta elección responde, además, a necesidades métricas y de cantabilidad derivadas del número de sílabas:

Je me sens bien, j'ai changé ma vie
Je dis « oui » au lieu de « non »
Je me demande si c'était toi à l'arrêt de bus
Je vais courir même si je trébuche
Je vais à la messe le dimanche
Tu sais que les meilleures histoires restent à raconter

Articulé las ideas del pre-estribillo de modo que se asemejasen a las que la propia artista quería transmitir y, en este caso, pude incluso mantener la rima a lo largo de la estrofa. En cuanto a la repetición de «never know, never know», opté por construir una frase sin repeticiones que funcionase y respetase el metro. Para la pregunta retórica del último verso, opté por una formulación más coloquial, con el fin de que sonara espontánea:

J'imagine donc qu'on ne sait jamais
Si tu m'aimais vraiment, tu aurais dû le prouver
Et pour grandir, tu sais qu'il faut toujours saigner
Mais ça change quoi là ?

En el estribillo de la canción se mantuvo la referencia cultural a «Roaring Twenties», traducida al francés con el término acuñado «années folles». Conviene señalar el sutil juego de aliteración entre «twenties» y «pennies» que existe en la versión original y que se trasladó, en la medida de lo posible, como «dansions» y «dans nos». Se ha aplicado una adaptación cultural al sustituir la imagen de «tirando peniques a la piscina» por la idea de «bailar felices en nuestros años veinte», con el objetivo de transmitir una evocación más reconocible para el público meta. También puede apreciarse una modulación semántica, ya que se modifica el enfoque de la escena original para priorizar las connotaciones de juventud, felicidad y despreocupación asociadas al imaginario de los años veinte. Asimismo, esta misma propuesta de traducción permite construir un paralelismo con la canción *'cardigan'*, donde se hace referencia a «Dancin' in your Levi's», momento en el que Betty y James están bailando. Por último, el verso que contiene la palabra del título y el verso precedente, con el que rima («But it would've been fun / If you would've been the one»), se han sustituido por «Mais ça aurait été bien / Si ça avait été toi». En este caso, se ha optado por una modulación al reformular la expresión «the one» mediante «toi», priorizando la naturalidad y la fluidez en francés. Asimismo, se recurre a una compensación, ya que, aunque se pierde el juego de palabras entre «the one» y el título de la canción, se mantiene el efecto poético mediante una nueva rima adaptada al francés:

Nous étions quelque chose, tu ne trouves pas ?
Quand nous dansions joyeux dans nos années folles
Et si mes vœux étaient vrais
Ça aurait été toi
Pour ma défense, je n'ai rien
Je n'ai jamais appris à rester seule
Mais ça aurait été bien
Si ça avait été toi
(Ooh)

En la segunda estrofa hubo una modulación de las ideas —«I have this dream you're doing cool shit» por «Tu continues la vie dans ma tête» y «Having adventures on your own» por «Tu te débrouilles très bien tout seul»— y hubo una ligera omisión relacionada con la idea de conocer a una nueva mujer precisamente «en internet» porque, de haber realizado una traducción literal, el número de sílabas habría sido excesivo y el verso no habría funcionado a nivel rítmico. Puesto que anteriormente habíamos renunciado a la idea «the one» relacionada con el título *'the 1'*, no consideré estrictamente oportuno mantener la palabra «numbers», que en el original hubiera supuesto una cierta relación con el título. En su lugar, se tradujo mediante modulación de ideas: opté por utilizar el verbo «durer» acompañado del adverbio «longtemps» para introducir la brevedad de la relación amorosa que ambos mantuvieron. A su vez, propuse la solución «chaque seconde» con el fin de establecer un guiño al original mediante la idea de «contar los segundos», en paralelo a la noción de «contar números».

Asimismo, formulé la expresión «(chaque seconde) était d'or» para transmitir la idea de valor, en lugar de recurrir al verbo «contar», presente en el original:

Tu continues ta vie dans ma tête
Tu te débrouilles très bien tout seul
Tu as rencontré une autre femme et elle franchit ton seuil
Nous n'avons pas duré si longtemps, chéri
Mais chaque seconde était d'or
Tu sais que les plus belles histoires d'amour ont une fin

El segundo preestribillo se ve reducido a dos versos, así que consideré menester que rimasen; ya que, quizás en otras estrofas que contienen más versos y bajo una determinada melodía, no es tan necesario que dos versos rimen porque el efecto de la rima queda separado en el tiempo (Low, 2003a). Sin embargo, en este caso, hay un cambio de melodía específico para esta parte de la canción (momento cumbre) y, al fin y al cabo, un verso no queda tan separado del otro como para suprimir la rima. Para conseguir el efecto de rima, desde el punto de vista semántico se produjo una modulación de ideas, mediante la cual se planteó «un autre jour plein de regrets» en lugar de «another day waking up alone»:

J'imagine donc qu'on ne sait jamais
Et c'est encore un autre jour plein de regrets

En el puente, en lugar de reiterar en tres ocasiones el pronombre personal de primera persona del singular, se optó por alargar la nota en «moi» para los dos primeros «I» y emplear «je» para el tercero. Posteriormente, surgió otra dificultad traductológica, en este caso relacionada con la métrica. En inglés, «different» se articula habitualmente como «diff·rent» (como es el caso en esta canción), lo que equivale a dos sílabas en lugar de tres. Este fenómeno no se reproduce en francés, lo que dificultaba la adecuación métrica de los versos que contenían dicho término. Para resolver este problema, se recurrió al verbo «changer», en tanto que el cambio implica diferencia (modulación). De este modo, se pudo preservar el paralelismo entre ambos versos que, si bien no se mantiene en el plano gráfico (diferencia entre los participios «changé» y «changées»), sí reproduce el efecto en el plano fónico, aspecto realmente prioritario en el marco de una traducción cantada:

Moi, je persiste et résiste cette envie de te dire
Si une seule chose avait changé
Nos vies seraient-elles changées maintenant ?

El último estribillo —que coincide, además, con la última estrofa de la canción— presenta ligeras modificaciones en cuanto a la información contenida en los versos, mientras que el primer y el segundo estribillo se mantienen idénticos. Esta variación se aprecia, en particular, en el segundo verso, «Rosé flowing with your chosen family»,

que se vincula con otras canciones del álbum (véase el punto 2.1.5.), especialmente con '*august'*, donde también aparece el símbolo del vino. Para este verso, se optó por retomar la propia propuesta de traducción de '*august'*, en la que se había formulado «le mois d'août s'efface avec le vin»; en consecuencia, en esta canción se propone «le vin s'efface avec ta famille choisie», manteniendo tanto el símbolo como el verbo y reproduciendo el concepto «chosen family» traducido de manera literal. En cuanto al adjetivo «sweet» del tercer verso, que rima con «me» en el cuarto, se propuso una rima aproximada entre «sage» y «moi» —dado que ambas palabras comparten el fonema /a/— a modo de compensación. Por último, para el sexto verso, exclusivo de esta estrofa, se planteó la formulación «les fantômes du passé me hantent encore», que reproduce de manera bastante fiel el sentido del original («for digging up the grave another time») mediante una ligera modulación, apoyándose en la asociación habitual entre los fantasmas y el ámbito funerario en el imaginario occidental:

Nous étions quelque chose, tu ne trouves pas ?
Le vin s'efface avec ta famille choisie
Et ça aurait été sage
Si ça avait été moi
Pour ma défense, je n'ai rien
Les fantômes du passé me hantent encore
Mais ça aurait été bien
Si ça avait été toi
(Ooh)

3.2. cardigan

cardigan	***cardigan***
Vintage tee, brand new phone	*Robe vintage, parfumée*
High heels on cobblestones	*Talons sur les pavés*
When you are young, they assume you know nothing	*Quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien*
Sequin smile, black lipstick	*Faux sourire, belles chansons*
Sensual politics	*L'art de la séduction*
When you are young, they assume you know nothing	*Quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien*
But I knew you	*Je savais que*
Dancin' in your Levis	*Tu dansais avec ton verre*
Drunk under a streetlight, I	*Sous le lampadaire, moi*
I knew you	*Je savais que*
Hand under my sweatshirt	*Ta main serrant ma hanche*
Baby, kiss it better, I	*Mon cœur qui doucement flanche, moi*
And when I felt like I was an old cardigan	*Quand je me sentais comme si j'étais un vieux cardigan,*
Under someone's bed	*sous un lit quelconque*
You put me on and said I was your favorite	*Tu m'as fait croire que j'étais ta préférée*
A friend to all is a friend to none	*Ami de tous, il n'aime personne*
Chase two girls, lose the one	*Trompe deux filles, et tout change*
When you are young, they assume you know nothin'	*Quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien*
But I knew you	*Je savais que*
Playing hide-and-seek and	*Tu me cachais des autres*
Giving me your weekends, I	*Niant nos rencontres, moi*
I knew you	*Je savais que*
Your heartbeat on the High Line	*Ton amour dans le jardin*
Once in 20 lifetimes, I	*Changerait mon destin, moi*
And when I felt like I was an old cardigan	*Quand je me sentais comme si j'étais un vieux cardigan,*
Under someone's bed	*sous un lit quelconque*
You put me on and said I was your favorite	*Tu m'as fait croire que j'étais ta préférée*
To kiss in cars and downtown bars	*Dans la voiture, cachés à tous*
Was all we needed	*Bisous qui soignaient*
You drew stars around my scars	*Des étoiles autour mes marques*
But now I'm bleedin'	*Maintenant, je saigne*
'Cause I knew you	*Je savais que*
Steppin' on the last train	*Tu partirais sur le train*
Marked me like a bloodstain, I	*En laissant cette sombre trace, moi*
I knew you	*Je savais que*
Tried to change the ending	*Tu renoncerais à grandir*
Peter losing Wendy, I	*Pour t'en enfuir à jamais, moi*
I knew you	*Je savais que*
Leavin' like a father	*Tu me tacherais de sang*
Running like water, I	*Pendant tout ce temps, moi*
And when you are young, they assume you know nothing	*Et quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien*

But I knew you'd linger like a tattoo kiss	*Mais je savais que tu resterais ancré*
I knew you'd haunt all of my what-ifs	*Qu'avec toutes ces doutes tu m'hanterais*
The smell of smoke would hang around this long	*Toute cette fumée est là depuis longtemps*
'Cause I knew everything when I was young	*Oui, moi, je savais tout quand j'étais jeune*
I knew I'd curse you for the longest time	*Je savais bien que je te maudirais*
Chasin' shadows in the grocery line	*Que ton ombre, partout, elle me suivrait*
I knew you'd miss me once the thrill expired	*Je savais que tu me regretterais*
And you'd be standin' in my front porch light	*Et qu'à ma porte enfin tu reviendrais*
And I knew you'd come back to me	*Et qu'enfin tu y reviendrais*
You'd come back to me	*Que tu reviendrais*
And you'd come back to me	*Oui, que tu y reviendrais*
And you'd come back	*Tu y reviendrais*
And when I felt like I was an old cardigan	*Quand je me sentais comme si j'étais un vieux cardigan,*
Under someone's bed	*sous un lit quelconque*
You put me on and said I was your favorite	*Tu m'as fait croire que j'étais ta préférée*

El tema *'cardigan'* fue el que resultó más sencillo de traducir de todo el corpus, si bien presentó ciertas dificultades relevantes dignas de mención, especialmente la adaptación de todos aquellos símbolos intertextuales compartidos entre las distintas canciones.

En la primera estrofa se optó por reproducir las ideas transmitidas por los versos originales, aunque introduciendo algunas modificaciones en los elementos léxicos. Así, para «vintage tee» se propuso «robe vintage», mientras que «brand new phone» se reformuló mediante el adjetivo «parfumée» —técnica de transposición (Hurtado, 2001)—, evocando la imagen de una mujer que se prepara para salir. Con esta elección se pretendía, además, reforzar el juego sensorial vinculado al olor, en forma de sinestesia, dado que —como se ha señalado anteriormente— este aspecto reviste especial importancia en la memoria poética de la artista (véase el punto 2.1.1.) De hecho, en la propia canción aparece el verso «the smell of smoke would hang around this long», lo que confirma la recurrencia de este campo sensorial (véase el análisis de *'cardigan'* en el punto 2.1.5.). Los versos «Sequin smile, black lipstick / Sensual politics» se tradujeron como «Faux sourire, belles chansons / L'art de la séduction» con el fin de preservar la idea del original, que presenta diversas estrategias propias del arte de la seducción, como son las sonrisas quizá algo forzadas o artificiales, acompañadas de elementos estéticos que contribuyen a dicha construcción. En este caso hay una modulación de las ideas y una explicitación de la expresión «sensual politics». Aunque la referencia a las canciones no esté explícitamente presente en el original, esta elección de traducción resulta coherente con el contexto general de la estrofa:

Robe vintage, parfumée
Talons sur les pavés
Quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien
Faux sourire, belles chansons
L'art de la séduction
Quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien

En cuanto a las elecciones léxicas del primer estribillo, destacan adaptaciones como «Dancin' in your Levis», que se reformula como «Tu dansais avec ton verre». Aquí se produce una modulación significativa: se sustituye el referente cultural concreto («Levis») por un elemento más funcional dentro de la escena («verre»), lo cual permite introducir la idea de embriaguez expresada en el segundo verso en el original. De este modo, el verso «Drunk under a streetlight» se condensa en «Sous le lampadaire», omitiendo la referencia explícita a la embriaguez —puesto que ya fue expresada en el primer verso— y se conserva el juego intertextual con la palabra «streetlight» en su forma traducida «lampadaire» (véase el punto 2.1.5.). Asimismo, se aprecian articulaciones en secuencias como «Hand under my sweatshirt», traducido como «Ta main serrant ma hanche», donde se sustituye el elemento concreto («sweatshirt») por una formulación más fluida en francés que permite a su vez respetar el ritmo. En paralelo, la adición de «Mon cœur qui doucement flanche» introduce un matiz emocional no presente de forma explícita en el original —donde la letra canta «Baby, kiss it better, I»—, pero coherente con el tono general:

Je savais que
Tu dansais avec ton verre
Sous le lampadaire, moi
Je savais que
Ta main serrant ma hanche
Mon cœur qui doucement flanche, moi
Quand je me sentais comme si j'étais un vieux cardigan, sous un lit quelconque
Tu m'as fait croire que j'étais ta préférée

En la segunda estrofa se tuvo que lidiar con la referencia a '*the 1'* presente en el verso «Chase two girls, lose the one». Como ya se señaló en el comentario a la propuesta de traducción de '*the 1'*, se tuvo que tomar la decisión de traducir esta fórmula de manera distinta. Así pues, dicha referencia se perdería también en la traducción de este verso, además de que una traducción literal tampoco sonaría natural en este caso. No obstante, para resolver este problema de traducción, se decidió introducir una referencia a mi propia propuesta de traducción mediante el verbo «changer»:

Ami de tous, il n'aime personne
Trompe deux filles, et tout change
Quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien

En el segundo estribillo se notan más articulaciones de ideas. Por ejemplo, «Playing hide-and-seek and / Giving me your weekends» se modula como «Tu me cachais des autres / Niant nos rencontres», lo que implica un ligero cambio interpretativo: el juego infantil y los encuentros furtivos se reinterpreta como la ocultación de la relación y la negación de dichos encuentros. El concepto de infantilidad relacionado con la inmadurez del personaje de James se pierde en este caso, aunque más adelante en la canción se retoma. Además, la elección del verbo «cacher» (esconder) no es arbitraria,

ya que puede relacionarse con '*illicit affairs'* (otra canción del álbum), donde se aborda este tipo de amor furtivo. Para los versos «Your heartbeat on the High Line / Once in 20 lifetimes, I», se propuso una traducción creativa, pero no superficial. Como ya se comentó en el análisis (punto 2.1.5.), se adoptó una perspectiva de traducción extranjerizante con el objetivo de no desvirtuar el texto. Sin embargo, algunos topónimos presentes en las canciones del álbum resultan debatibles, ya que plantean problemas de traducción añadidos. Este problema se resolvió mediante la técnica de generalización: se decidió sustituir el topónimo High Line por el hiperónimo «jardín», ya que se trata de unos jardines de Nueva York y, además, este mismo término se vincula con la canción *'betty'*, lo que refuerza la intertextualidad entre canciones, dado que James narra cómo visita a Betty y expresa su deseo de ser conducido hacia su jardín. Asimismo, se utilizó el verbo «changer» en condicional (respetando la concordancia de tiempos verbales), imitando la formulación empleada en mi propia propuesta de traducción de '*the 1'*, donde, como ya se ha expresado, el verbo «changer» adquiere un matiz relevante dentro de la canción. La idea en este caso es que Betty, narradora de '*the 1'* y '*cardigan'*, se dé cuenta de que ese amor en su jardín habría cambiado su destino; es decir, que nunca podría olvidarlo, tal y como se desarrolla a lo largo de '*cardigan'* y como se constata también en '*the 1'*, en versos como «les fantômes du passé me hantent encore»:

Je savais que
Tu me cachais des autres
Niant nos rencontres, moi
Je savais que
Ton amour dans le jardin
Changerait mon destin, moi
Quand je me sentais comme si j'étais un vieux cardigan, sous un lit quelconque
Tu m'as fait croire que j'étais ta préférée

El puente de la canción presenta una condensación considerable de la información. Por ejemplo, la expresión «To kiss in cars» queda condensada en «Dans la voiture». Hay una omisión de la idea «in downtown bars» reemplazada por «chachés à tous», que repite la idea de amor furtivo expresada a lo largo de la canción y que intenta replicar la rima interna del original «car» / «bars» con una rima aproximada entre «voiture» y «tous». Es en el segundo verso que se expresa la idea «to kiss», omitida anteriormente y expresada mediante el sustantivo plural «bisous», al cual se le añade la característica «qui soignaient», precisamente en consonancia con el siguiente verso del original que canta «You drew stars around my scars», lo que sugiere la idea de alguien que te cura las heridas del alma. Por otra parte, la metáfora «You drew stars around my scars» experimentó una modulación semántica y acabó traduciéndose como «Des étoiles autour mes marques», donde, aunque se pierde parcialmente la rima interna «stars / scars», se mantiene la imagen poética:

Dans la voiture, cachés à tous
Bisous qui soignaient
Des étoiles autour mes marques
Maintenant, je saigne

En esta estrofa, la traducción mantiene el tono melancólico del original, pero introduce varios cambios importantes en imágenes poéticas. Algunos responden a necesidades métricas y de rima; otros reinterpretan el contenido para hacerlo más fluido. El verso «Steppin' on the last train» significa literalmente «subiendo al último tren» o «tomando el último tren». En la traducción aparece «Tu partirais sur le train», que transforma la acción concreta en una idea más general de partida. En este caso se trata de una modulación y una generalización («the last train» por «le train»). El verso «Marked me like a bloodstain» se traduce como «En laissant cette sombre trace». Aquí se produce una elisión porque desaparece la referencia explícita a la sangre —que se recupera en versos posteriores— y se sustituye por una imagen más neutra. Esto permitió introducir una rima aproximada y mantener fluidez y musicalidad. Los versos «Tried to change the ending» y «Peter losing Wendy» funcionan conjuntamente tanto en el original como en la traducción. El primero pasa a «Tu renoncerais à grandir». Mientras que el original habla de intentar cambiar el desenlace de la historia, la traducción reinterpreta la idea como una negativa a madurar, lo que conecta adecuadamente con la posterior referencia a Peter Pan. El segundo verso se convierte en «Pour t'en enfuir à jamais». En el original aparece una referencia cultural explícita a Peter Pan y Wendy, símbolo de la imposibilidad de crecer y de conservar el amor juvenil. La traducción elimina esta alusión y la reemplaza por la idea de huir para siempre. Aunque se mantiene la noción de escapismo, esto ocurre a costa de perder la riqueza simbólica del referente literario. Es por eso que en este caso hablamos de una modulación y una explicitación. Por último, los versos «Leavin' like a father / Running like water» cambian a «Tu me tacherais de sang / Pendant tout ce temps». Aquí la traducción se aleja casi por completo del contenido original. La comparación con un padre ausente y con el agua. En su lugar aparece una metáfora relacionada con la herida y el paso del tiempo. Se tomó esta decisión ya que, a lo largo de la estrofa, se desarrolla la idea del abandono, y se aprovechó para introducir la imagen de quedar marcada «como una mancha de sangre», presente en el original a través de «marked me like a bloodstain»:

Je savais que
Tu partirais sur le train
En laissant cette sombre trace, moi
Je savais que
Tu renoncerais à grandir
Pour t'en enfuir à jamais, moi
Je savais que
Tu me tacherais de sang
Pendant tout ce temps, moi
Et quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien

El último estribillo se construye alrededor de una misma estructura que replica el original. Allá donde suele haber «I knew you» hay «je savais que». Sin embargo, en algunos versos donde se tenía que condensar la información porque sobrepasaba el número de sílabas, se ha optado por introducir otra estructura paralela a esta introducida por el nexo «que» para poder omitir «je savais (que)». En general, esta estrofa presenta las mismas ideas articuladas de otro modo. Por ejemplo, la idea de «linger like a tattoo kiss» se sustituye por una idea más genérica: «tu resterais ancré». Los versos «I knew you'd haunt all of my what-ifs / The smell of smoke would hang around this long» quedaron articulados en «Qu'avec toutes ces doutes tu m'hanterais / Toute cette fumée est là depuis longtemps». En el cuarto verso, la métrica permitía utilizar «parce que»; sin embargo, se decidió introducir «oui, moi» como referencia a la canción *'betty'*, donde este adverbio aparece de manera recurrente. Además, la presencia de «moi» antes de «je» —estructura relativamente frecuente en francés oral— permite añadir un matiz de reproche y oposición implícita: «yo sí, tú no». Esta elección adquiere aún más sentido si se tiene en cuenta que, en *'betty'*, James insiste constantemente en justificarse mediante versos como «I'm only seventeen, I don't know anythin'». La idea de «Chasin' shadows in the grocery line» tuvo que ser reinterpretada. En lugar de la narradora persiguiendo la sombra, es la sombra la que la persigue a ella, y no solo en la cola del supermercado, sino por todas partes (modulación y generalización); lo cual da un tono más dramático a la situación y cuadra con la métrica. La idea de «once the thrill expired» no está presente en mi propuesta de traducción (elisión), puesto que resultaba en una formulación demasiado larga como para cuadrar el verso. Se optó por replicar el verso parcialmente, tomando solamente la idea expresada en la última parte del original («I knew you'd miss me») para el cual se propuso una traducción literal. Para la última línea del verso «And you'd be standin' in my front porch light» se propuso «et qu'à ma porte enfin tu reviendrais», que modula la misma idea del original y usa el símbolo de «porte», el cual he estado usando en todas las canciones como traducción de «porche» para garantizar esta cohesión intertextual de la que se ha hablado:

Mais je savais que tu resterais ancré
Qu'avec toutes ces doutes tu m'hanterais
Toute cette fumée est là depuis longtemps
Oui, moi, je savais tout quand j'étais jeune
Je savais bien que je te maudirais
Que ton ombre, partout, elle me suivrait
Je savais que tu me regretterais
Et qu'à ma porte enfin tu reviendrais

En esta parte se han realizado ligeros cambios entre la versión original y la adaptación al francés. En un primer momento, la traducción se hizo de manera bastante literal, porque se pensó que la estructura encajaría correctamente con la música y con el ritmo original. Sin embargo, al probarla sobre la melodía, fue necesario introducir pequeños ajustes para que coincidieran mejor con la acentuación y el compás de la canción. Por ejemplo, en inglés se repite constantemente la estructura «you'd come back to me»,

mientras que en francés se opta por «tu y reviendrais» y «que tu y reviendrais». El añadido de la conjunción «que» en algunos versos ayuda a mantener una cadencia más natural al cantar. Aun así, la adaptación sigue funcionando porque se conserva la idea principal y, sobre todo, no hay cambios de significado y se mantiene la estructura repetitiva del fragmento como en el original:

Et qu'enfin tu y reviendrais
Que tu y reviendrais
Oui, que tu y reviendrais
Tu y reviendrais

Por último, en relación con los juegos fónicos, aunque el texto original no se basa de forma sistemática en la rima, sí presenta paralelismos y repeticiones que se intentan reproducir mediante estructuras anafóricas como «Je savais que», reiteradas a lo largo de la traducción. Este recurso contribuye a mantener el carácter insistente y evocador del original, así que era necesario mantenerlo. En cuanto a los versos «And when I felt like I was an old cardigan / Under someone's bed / You put me on and said I was your favorite», repetidos a lo largo de la canción, se optó por no reemplazar esta idea, ya que es la esencia de la canción. En este caso, se pierde el juego de palabras entre «put on» en el sentido de «ponerse una prenda» y «put on» en el sentido de «engañar a alguien», privilegiando esta última acepción (Cambridge Dictionary, 2026b). Asimismo, otro símbolo clave es el de la juventud, en contraposición con la adultez, ya que la canción está escrita desde la mirada hacia un amor del pasado. Esto también constituye la esencia de la canción. Por ello, el verso «When you are young, they suppose you know nothing» se tradujo como «quand on est jeune, on suppose qu'on ne sait rien», una traducción literal que funciona tanto en significado como en ritmo.

3.3. august

august

Salt air
And the rust on your door
I never needed anything more
Whispers
Of "Are you sure?"
"Never have I ever before"

But I can see us
Lost in the memory
August slipped away into a moment in time
'Cause it was never mine
And I can see us twisted in bedsheets
August sipped away
Like a bottle of wine
'Cause you were never mine

Your back
Beneath the sun
Wishing I could write my name on it
Will you call when you're back at school?
I remember thinking I had you

But I can see us
Lost in the memory
August slipped away into a moment in time
'Cause it was never mine
And I can see us twisted in bedsheets
August sipped away
Like a bottle of wine
'Cause you were never mine

Back when we were still changing for the better
Wanting was enough
For me, it was enough
To live for the hope of it all
Cancel plans just in case you'd call
And say "Meet me behind the mall"
So much for summer love, and saying, "Us"
'Cause you weren't mine to lose
You weren't mine to lose
No

'Cause I can see us
Lost in the memory
August slipped away into a moment in time
'Cause it was never mine
And I can see us twisted in bedsheets
August sipped away
Like a bottle of wine
You were never mine, mine

août

Sel, air,
Et rouille dans ta porte
C'était tout ce dont j'avais besoin
Murmures
« Est-ce que tu es sûre ? »
« Je n'ai jamais auparavant »

Le mois d'août
N'est plus qu'un souvenir
Toi et moi ensemble pour un instant dans le temps
Il n'était pas à moi
Le mois d'août
S'efface avec le vin
Toi et moi ensemble emmêlés dans les draps
Tu n'étais pas à moi

Ton dos
Sous le soleil
Je voudrais y écrire mon prénom
La rentrée, m'appelleras-tu ?
Je me souviens que tu étais à moi

Le mois d'août n'est
Plus qu'un souvenir
Toi et moi ensemble pour un instant dans le temps
Il n'était pas à moi
Le mois d'août
S'efface avec le vin
Toi et moi ensemble emmêlés dans les draps
Tu n'étais pas à moi

À l'époque où nous changions pour le meilleur
Qu'on rêve suffisait
Pour moi, ça suffisait
Je vivais avec tant d'espoir
Un appel annulerait mes plans
Et dis « J'attends derrière le Mall »
Plus qu'une affaire d'été, et pourtant
Tu n'étais pas à moi
Tu n'étais pas à moi
Non

Le mois d'août n'est
Plus qu'un souvenir
Toi et moi ensemble pour un instant dans le temps
Il n'était pas à moi
Le mois d'août
S'efface avec le vin
Toi et moi ensemble emmêlés dans les draps
Tu n'étais pas à moi, moi

You were never mine	*Tu n'étais pas à moi*
Never mine	*Pas à moi*
Do you remember?	*Tu te souviens quand ?*
Remember when I pulled up	*Tu te souviens quand j'ai freiné*
And said, "Get in the car"	*J'ai dit « Monte sur la caisse »*
And then canceled my plans	*Quand l'un de tes appels*
Just in case you'd call	*Annulait mes plans*
Back when I was living for the hope of it all	*Là quand je vivais encore avec tant d'espoir*
For the hope of it all	*Avec tellement d'espoir*
"Meet me behind the mall"	*« J'attends derrière le Mall »*
(Remember when I pulled up	*(Tu te souviens quand j'ai freiné*
And said, "Get in the car"	*J'ai dit « Monte sur la caisse »*
And then canceled my plans	*Quand l'un de tes appels*
Just in case you'd call	*Annulait mes plans*
Back when I was living for the hope of it all, hope of it all	*Là quand je vivais encore avec tant d'espoir, tellement d'espoir*
"Meet me behind the mall")	*« J'attends derrière le Mall »)*
Remember when I pulled up	*Tu te souviens quand j'ai freiné*
And said, "Get in the car"	*J'ai dit « Monte sur la caisse »*
And then canceled my plans	*Quand l'un de tes appels*
Just in case you'd call	*Annulait mes plans*
Back when I was living for the hope of it all	*Là quand je vivais encore avec tant d'espoir*
For the hope of it all	*Avec tellement d'espoir*
For the hope of it all	*Avec tellement d'espoir*
For the hope of it all	*Avec tellement d'espoir*
For the hope of it all	*Avec tellement d'espoir*

La traducción de '*august'* se rige, al igual que en el caso anterior, por el principio de adecuación métrica y prosódica, lo que implica una serie de transformaciones para preservar la cantabilidad del texto en francés. En general, se observa una tendencia a la condensación y reestructuración de algunas imágenes.

El inicio de la canción, con la expresión «salt air», resulta especialmente significativo por tratarse de un elemento muy reconocible dentro del imaginario de los seguidores de Taylor Swift y por funcionar como una referencia interna asociada al universo narrativo de la artista. Debido a esta carga simbólica y a la imposibilidad de alterar la melodía original, se optó por la fórmula «Sel, air», que permite conservar parcialmente la sonoridad y la estructura breve del verso inicial. Esta solución introduciría una enumeración que se completa en el segundo verso. Aunque la traducción no reproduce exactamente el sintagma original, logra mantener su carácter evocador y su función de apertura atmosférica dentro de la adaptación. Asimismo, se conserva uno de los elementos sensoriales clave («rouille»), asociado a la idea de desgaste y memoria. De manera similar, «I never needed anything more» se traduce mediante modulación como «C'était tout ce dont j'avais besoin», manteniendo el sentido general mediante una reformulación sintáctica más natural en francés. El quinto y el sexto verso funcionan en el original como una estructura de pregunta y respuesta, y se decidió conservar este efecto en la traducción. Para ello, fue necesario reformular parcialmente la construcción de ambos versos con el fin de ajustarlos a la métrica y a la melodía de la canción. A pesar de esto, se mantuvo la lógica discursiva original:

Sel, air,
Et rouille dans ta porte
C'était tout ce dont j'avais besoin
Murmures
« Est-ce que tu es sûre ? »
« Je n'ai jamais auparavant »

En el estribillo, uno de los cambios más significativos es la reorganización de las imágenes temporales. En el original, «August slipped away into a moment in time» y «August sipped away like a bottle of wine» construyen dos metáforas distintas: una vinculada al paso fugaz del tiempo y otra a la lenta consumición del amor. La adaptación francesa transforma estas imágenes en «Le mois d'août / N'est plus qu'un souvenir» y «Le mois d'août / S'efface avec le vin». Aunque se pierde parcialmente el juego verbal entre «slipped away» y «sipped away», la traducción conserva la idea de desaparición progresiva asociada tanto al verano como a la relación amorosa, y el elemento «vin» como núcleo de comparación y como símbolo intertextual. En términos estructurales, la traducción reorganiza también el orden de algunos elementos para favorecer la cantabilidad (compensación). Por ejemplo, los dos primeros versos («'Cause I can see us / Lost in the memory») se transforman en «Le mois d'août n'est / Plus qu'un souvenir». En la traducción, el estribillo comienza con el sintagma nominal «le mois d'août» y, en lugar de expresar la idea de algo «perdido en la memoria», esta se reformula como «n'est plus qu'un souvenir» (modulación). Asimismo, el verso «August slipped away into a moment in time» se convierte en «Toi et moi ensemble pour un instant dans le temps». Esta formulación omite la palabra «August», ya introducida en el primer verso, evitando así una repetición innecesaria dentro de la adaptación y, además, recupera implícitamente la idea de «'Cause I can see us» mediante la expresión «toi et moi», que sustituye el pronombre personal de primera persona del plural presente en el original por una formulación más explícita y emocionalmente directa (elisión y compensación). La misma estructura se repite en los versos 5-8, donde la imagen de «twisted in bedsheets» aparece desplazada al séptimo verso (en lugar del sexto) traducido como «Toi et moi ensemble emmêlés dans les draps». Por otro lado, se mantiene de manera eficaz el eje temático central de la canción: la conciencia de un amor pasajero e imposible. Esto se ve tanto en el estribillo como a lo largo de la canción con los versos «It was never mine» y «You were never mine» —traducidos como «Il n'était pas à moi» y «Tu n'étais pas à moi»— que reproducen la resignación emocional del original, reforzando la sensación de pérdida y de imposibilidad afectiva que atraviesa toda la canción:

Le mois d'août
N'est plus qu'un souvenir
Toi et moi ensemble pour un instant dans le temps
Il n'était pas à moi
Le mois d'août
S'efface avec le vin
Toi et moi ensemble emmêlés dans les draps
Tu n'étais pas à moi

Los dos primeros versos de la segunda estrofa («Your back / Beneath the sun») se traducen de manera literal como «Ton dos / Sous le soleil», conservando tanto la simplicidad visual de la imagen como su carácter contemplativo. En el tercer verso, «Wishing I could write my name on it» pasa a «Je voudrais y écrire mon prénom». Aquí se produce una ligera modificación léxica: el sustantivo «name» se traduce por «prénom». Aunque, en sentido estricto, «name» equivaldría a «nom», la elección de «prénom» permite una expresión más suave y natural en francés —especialmente en un registro coloquial—, evitando además posibles confusiones entre nombre y apellido. Por otro lado, el verso «Will you call when you're back at school?» se adapta como «La rentrée, m'appelleras-tu ?». En lugar de traducir literalmente «when you're back at school», la versión francesa recurre al sustantivo «la rentrée», una expresión culturalmente muy marcada en francés que evoca inmediatamente el regreso a clases tras el verano (transposición). Esta solución permite condensar la información del verso original y ajustarla al ritmo de la canción sin perder su significado principal. Por último, «I remember thinking I had you» se convierte en «Je me souviens que tu étais à moi». La traducción abandona la estructura verbal compleja del original («remember thinking») para optar por una formulación más directa. Además, el verbo «had» se interpreta aquí en un sentido afectivo y posesivo mediante «tu étais à moi», reforzando la idea de apego amoroso. Esta elección permite, además, reproducir la estructura recurrente que aparece a lo largo de la canción en versos como «Il n'était pas à moi» y «Tu n'étais pas à moi»:

Ton dos
Sous le soleil
Je voudrais y écrire mon prénom
La rentrée, m'appelleras-tu ?
Je me souviens que tu étais à moi

El segundo verso del puente («Wanting was enough») se convierte en «Qu'on rêve suffisait». Aquí se produce una adaptación mediante la cual el verbo «wanting» no se traduce literalmente como deseo, sino como «rêver». Aunque se modifica parcialmente el significado, la traducción mantiene una idea coherente con la atmósfera general de la canción (modulación). Por otro lado, «To live for the hope of it all» se reformula como «Je vivais avec tant d'espoir». En cuanto a «Cancel plans just in case you'd call», la adaptación «Un appel annulerait mes plans» reorganiza la estructura condicional del

original para ajustarla al francés y a la métrica (transposición). Aunque desaparece la idea explícita de «just in case» (elisión), se mantiene el sentido de disponibilidad absoluta hacia la otra persona. Asimismo, «And say "Meet me behind the mall"» se convierte en «Et dis "J'attends derrière le Mall"». Taylor Swift explicó en el documental *folklore: the long pond studio sessions* (2020b) que siempre quiso escribir una canción que incluyera esa frase, por lo que resultaba difícil adaptarla completamente al francés sin perder parte de su valor simbólico y referencial. La traducción literal «centre commercial» resultaba poco viable desde el punto de vista métrico y melódico, ya que alargaba excesivamente el verso. Por ello, se optó por conservar el anglicismo «mall», manteniendo así tanto la referencia cultural del original como su impacto sonoro dentro de la adaptación. No obstante, el sustantivo pasó a funcionar como nombre propio de un lugar, motivo por el cual se escribió con mayúscula inicial. El verso «So much for summer love, and saying "Us"» se traduce como «Plus qu'une affaire d'été, et pourtant». Esta reformulación abandona parcialmente la ironía presente en el original para transformarse en una constatación de que todo aquello no pudo haber sido una simple historia de amor de verano, debido a todo lo que significó para la voz lírica. La traducción introduce el conector «pourtant», para enlazarlo con el verso siguiente (elisión y compensación). Finalmente, el cierre «Tu n'étais pas à moi» conserva eficazmente el motivo recurrente de la imposibilidad amorosa, elemento central tanto en la canción original como en la adaptación francesa:

À l'époque où nous changions pour en faire mieux
Qu'on rêve suffisait
Pour moi, ça suffisait
Je vivais avec tant d'espoir
Un appel annulerait mes plans
Et dis « J'attends derrière le Mall »
Plus qu'une affaire d'été, et pourtant
Tu n'étais pas à moi
Tu n'étais pas à moi
Non

La coda presenta ciertos elementos intertextuales conectados con la canción *'betty'*, los cuales pudieron trasladarse de manera satisfactoria a la traducción. El cuarto y el quinto verso («Remember when I pulled up / And said "Get in the car"») fueron adaptados como «Tu te souviens quand j'ai freiné / J'ai dit "Monte sur la caisse"». En lugar de traducir la palabra «car» como «voiture», se optó por «caisse», término perteneciente a un registro coloquial que encaja mejor tanto con la métrica como con la sonoridad del verso. Además, esta elección resulta coherente con la caracterización de la voz líricas, ya que la canción está narrada desde una perspectiva adolescente y, por tanto, el uso de expresiones más informales contribuye a reforzar la naturalidad del discurso. Por otro lado, el octavo verso («Back when I was living for the hope of it all») se tradujo como «Là quand je vivais encore avec tant d'espoir». Posteriormente, en el verso siguiente aparece la forma «tellement», introducida principalmente por cuestiones métricas. Sin

embargo, esta alternancia genera también un interesante juego fónico entre «tant» y «tellement», produciendo un efecto cercano a una autocorrección o intensificación progresiva de la voz lírica, como si esta intentara enfatizar aún más la magnitud de ese sentimiento de esperanza:

Tu n'étais pas à moi
Pas à moi
Tu te souviens quand ?
Tu te souviens quand j'ai freiné
J'ai dit « Monte sur la caisse »
Quand l'un de tes appels
Annulait mes plans
Là quand je vivais encore avec tant d'espoir
Avec tellement d'espoir
« J'attends derrière le Mall »
(Tu te souviens quand j'ai freiné
J'ai dit « Monte sur la caisse »
Quand l'un de tes appels
Annulait mes plans
Là quand je vivais encore avec tant d'espoir
tellement d'espoir
« J'attends derrière le Mall »)

3.4. betty

betty

Betty, I won't make assumptions
About why you switched your homeroom
But I think it's 'cause of me
Betty, one time, I was ridin' on my skateboard
When I passed your house
It's like I couldn't breathe

You heard the rumors from Inez
You can't believe a word she says most times
But this time, it was true
The worst thing that I ever did
Was what I did to you

But if I just showed up at your party
Would you have me?
Would you want me?
Would you tell me to go fuck myself?
Or lead me to the garden?
In the garden, would you trust me
If I told you it was just a summer thing?
I'm only seventeen, I don't know anythin'
But I know I miss you

Betty, I know where it all went wrong
Your favorite song was playin'
From the far side of the gym
I was nowhere to be found
I hate the crowds, you know that
Plus, I saw you dance with him

You heard the rumors from Inez
You can't believe a word she says most times
But this time, it was true
The worst thing that I ever did
Was what I did to you

But if I just showed up at your party
Would you have me? Would you want me?
Would you tell me to go fuck myself?
Or lead me to the garden?
In the garden, would you trust me
If I told you it was just a summer thing?
I'm only seventeen, I don't know anythin'
But I know I miss you

I was walkin' home on broken cobblestones
Just thinkin' of you when she pulled up like
A figment of my worst intentions
She said "James, get in, let's drive"
Those days turned into nights
Slept next to her, but
I dreamt of you all summer long

betty

Betty, je suis à ta porte
Mais tu n'es plus dans ta chambre
Et je pense que c'est ma faute
Betty, cette fois-là, je roulais sur mon skateboard
Quand je t'ai vu chez toi
Mon cœur s'est emballé

Tous savent qu'Inez est une menteuse
Tout ce qu'elle raconte sont des rumeurs parfois
Mais cette fois c'était vrai
Le pire que je n'ai jamais fait
C'est tout ce que tu as souffert

Mais si jamais je venais à ta fête
Me voudrais-tu ?
M'aimerais-tu ?
Me dirais-tu d'aller me faire foutre ?
Ou irait-on au jardin ?
Dans ton jardin, me croirais-tu
Si j'avouais que ce n'était qu'une affaire d'été ?
Je n'ai que dix-sept ans, je ne sais jamais rien
Sauf que tu me manques

Betty, je sais quand on a eu tort
J'y pense encore même si tu ignores
Je sais qu'il y en a un autre
Je me cachais de tout le monde
Loin de ces cons, tu sais bien
Je suis fait pour rester seul

Tous savent qu'Inez est une menteuse
Personne ne croit pas à ses mots jamais
Mais cette fois c'était vrai
Le pire que je n'ai jamais fait
C'est tout ce que tu as souffert

Mais si jamais je venais à ta fête
Me voudrais-tu ? M'aimerais-tu ?
Me dirais-tu d'aller me faire foutre ?
Ou irait-on au jardin ?
Dans ton jardin, me croirais-tu
Si j'avouais que ce n'était qu'une affaire d'été ?
Je n'ai que dix-sept ans, je ne sais jamais rien
Sauf que tu me manques

Chez moi, je rentrais sur les pavés cassés
Je pensais à toi quand elle est apparue
Comme l'une de mes pires intentions, elle
Dit « James, monte, on va s'enfuir »
Ces jours et toutes ses nuits
À côté d'elle, mais
J'ai rêvé à toi pendant l'été

Betty, I'm here on your doorstep	*Betty, je suis à ta porte*
And I planned it out for weeks now	*Et je n'osais pas frapper*
But it's finally sinkin' in	*Pourtant, maintenant je le courage*
Betty, right now is the last time	*Betty, c'est la dernière fois que*
I can dream about what happens when	*Je peux rêver de ce qui se passe avant*
You see my face again	*Qu'on se voie à nouveau*
The only thing I wanna do	*La seule chose que je voudrais faire*
Is make it up to you	*Est d'enfin tout régler*
So I showed up at your party	*Je suis donc venu à ta fête*
Yeah, I showed up at your party	*Oui, je suis venu à ta fête*
Yeah, I showed up at your party	*Oui, je suis venu à ta fête*
Will you have me? Will you love me?	*Me voudras-tu ? M'aimeras-tu ?*
Will you kiss me on the porch	*On s'embrassera à ta porte*
In front of all your stupid friends?	*Davant tous tes amis idiots ?*
If you kiss me, will it be just like I dreamed it?	*Si on s'embrasse, ce sera comme l'un de nos vœux ?*
Will it patch your broken wings?	*Guériront tes cicatrices ?*
I'm only seventeen, I don't know anythin'	*Je n'ai que dix-sept ans, je ne sais jamais rien*
But I know I miss you	*Sauf que tu me manques*
Standin' in your cardigan	*Ici avec ton cardigan*
Kissin' in my car again	*Et tous ces bisous qui soignent*
Stopped at a streetlight	*Sous le lampadaire*
You know I miss you	*Oui, tu me manques*

En la primera estrofa, modifiqué el primer verso para que incluyera la palabra «porte», traducción que propongo para «porch», término que aparece igualmente en *'cardigan'* de manera intencional para favorecer el juego intertextual entre canciones (véase el punto 2.1.5.). Opté por iniciar con esta formulación con el fin de reforzar dicho vínculo desde el comienzo, además de que el cómputo silábico lo permitía. Mi intención era conservar la idea de que James pasaba por la casa de Betty y experimentaba una sensación de angustia; sin embargo, no consideré estrictamente necesario reproducir literalmente ciertas formulaciones del original, como la idea de «you switch your homeroom» (elisión). Esta expresión aporta información sobre una actitud evitativa por parte de Betty, aspecto que he resuelto mediante «Mais tu n'es plus dans ta chambre» (compensación). El resto de los versos de esta estrofa se tradujeron de manera bastante similar, aunque se introduce una ligera reformulación entre la idea de sentir que a uno le falta el aire al ver a una persona y la idea de que el corazón se acelera (modulación). Esta equivalencia se refleja en «Mon cœur s'est emballé», que sustituye a «It's like I couldn't breathe»:

Betty, je suis à ta porte
Mais tu n'es plus dans ta chambre
Et je pense que c'est ma faute
Betty, cette fois-là, je roulais sur mon skateboard
Quand je t'ai vu chez toi
Mon cœur s'est emballé

Siguiendo el criterio de Peter Low (2003a), se introdujo una ligera variación en ambos preestribillos, que en la versión original son idénticos. Aunque esto no es estrictamente necesario, esta técnica aporta mayor riqueza expresiva a la traducción. Ambos siguen las ideas expresadas en el original de manera fiel, aunque con ligeras articulaciones:

Propuesta para el primer preestribillo	**Propuesta para el segundo preestribillo**
Tous savent qu'Inez est une menteuse *Tout ce qu'elle raconte sont des rumeurs* *Parfois, mais cette fois c'était vrai* *Le pire que je n'ai jamais fait* *C'est tout ce que tu as souffert*	*Tous savent qu'Inez est une menteuse* *Personne ne croit pas à ses mots jamais* *Mais cette fois c'était vrai* *Le pire que je n'ai jamais fait* *C'est tout ce que tu as souffert*

El estribillo calca la estructura del original, reproduciendo las preguntas retóricas formuladas por la voz lírica y el uso sistemático del modo condicional. El vocabulario empleado es deliberadamente sencillo e incluso ocasionalmente vulgar, en consonancia con el registro del original; por ejemplo, obsérvese la traducción de la exclamación despectiva «fuck», que lejos de omitirse se ha trasladado al francés como «foutre». En cuanto a los versos «Would you have me? / Would you want me?», se tradujeron como «Me voudrais-tu / M'aimerais-tu?», manteniendo tanto la estructura interrogativa como la repetición paralelística. El sintagma nominal «summer thing» se tradujo como «affaire d'été», de modo que la idea de una relación estival queda preservada de forma precisa. Finalmente, los versos «I'm only seventeen, I don't know anythin' / But I know I miss you» se traducen de manera casi literal como «Je n'ai que dix-sept ans, je ne sais jamais rien / Sauf que tu me manques», con el objetivo de reproducir la inmadurez y las justificaciones emocionales del personaje de James (véase apartado 2.1.5.):

Mais si jamais je venais à ta fête
Me voudrais-tu ?
M'aimerais-tu ?
Me dirais-tu d'aller me faire foutre ?
Ou irait-on au jardin ?
Dans ton jardin, me croirais-tu
Si j'avouais que ce n'était qu'une affaire d'été ?
Je n'ai que dix-sept ans, je ne sais jamais rien
Sauf que tu me manques

En la segunda estrofa encontramos el caso mencionado en el punto 2.3., donde se comentó cómo la autora acentúa de manera intencional determinadas notas. En este caso, la rima y la acentuación no siguen las convenciones métricas de la poesía escrita, sino que están guiadas por el énfasis musical y rítmico. De este modo, lo que suele entrar en relación de rima son las sílabas acentuadas y/o la primera o segunda sílaba que sigue a dicha sílaba acentuada, con independencia del lugar que ocupen dentro del verso, y no necesariamente la última palabra del mismo, como ocurre de manera tradicional. En inglés, era necesario rimar «wrong» con «song» y «from». En francés, se ha buscado una solución equivalente mediante la rima en «tort», «(en)core» e «(i)gnore», que reproduce el efecto de cohesión sonora del original. La idea presente en el sexto verso del original («Plus, I saw you dance with him») se anticipa en el tercer verso de la versión francesa, convertido en «Je sais qu'il y en a un autre». En este caso, se produce un desplazamiento estructural que prioriza la fluidez de la estrofa por encima de la correspondencia lineal (compensación y modulación). Asimismo, en el original, «found» rimaba con «crowd»; en la adaptación francesa se propuso una rima entre «monde» y «cons». Aunque no se trata de una equivalencia semántica estricta, la solución se mantiene coherente con el tono general de la canción, además de reforzar el registro coloquial e incluso vulgar, en consonancia con el carácter de la voz lírica. Por último, la idea expresada en el sexto y último verso, puesto que quedó desplazado, constituye una traducción libre acorde con el conjunto del fragmento, que tiende a expresar una idea de victimización y autojustificación, acorde con James. En este sentido, se opta por la formulación «Je suis fait pour rester seul», que sintetiza dicha idea de aislamiento emocional y resignación:

Betty, je sais quand on a eu tort
J'y pense encore même si tu ignores
Je sais qu'il y en a un autre
Je me cachais de tout le monde
Loin de ces cons, tu sais bien
Je suis fait pour rester seul

En el puente, antepuse el complemento circunstancial de lugar «chez moi» para reproducir el efecto del original «home». Asimismo, reorganicé el resto del enunciado situando el verbo en posición final, con el objetivo de lograr la rima: rentrais / cassés. Sin alterar la línea melódica, incorporé el pronombre personal «elle» —correspondiente a «she» en el cuarto verso— en el tercer verso, con el fin de ajustar el cómputo silábico, ya que de otro modo quedaba descompensado y el ritmo se veía afectado por el ligero cambio presente en el cuarto verso. De este modo, el cuarto verso no presenta problemas métricos, que sí surgirían si el pronombre «elle» se hubiera mantenido en su posición original. La intervención del personaje August en la canción mediante «James, get in, let's drive» se trasladó como «James, monte, on va s'enfuir» (modulación). En esta adaptación se sustituye el verbo «drive», aunque la idea de movimiento y huida se mantiene implícita en la expresión «s'enfuir», que refuerza además el carácter escapista del momento. Finalmente, los tres últimos versos se tradujeron de manera bastante

literal, con ligeras reformulaciones necesarias para ajustarse a la métrica. Por ejemplo, «I dreamt of you all summer long» se tradujo como «J'ai rêvé à toi pendant l'été», manteniendo el contenido semántico principal, aunque con una leve adaptación preposicional que favorece la fluidez:

Chez moi, je rentrais sur les pavés cassés
Je pensais à toi quand elle est apparue
Comme l'une de mes pires intentions, elle
Dit « James, monte, on va s'enfuir »
Ces jours et toutes ses nuits
À côté d'elle, mais
J'ai rêvé à toi pendant l'été

En la tercera estrofa, el primer verso, «Betty, I'm here on your doorstep», se traduce como «Betty, je suis à ta porte». La adaptación conserva la imagen principal de la escena y refuerza el juego intertextual entre canciones con la palabra «porte», que a su vez fue mencionada en el primer verso de la canción (término acuñado). En los dos versos siguientes («And I planned it out for weeks now / But it's finally sinkin' in»), la traducción se aleja parcialmente del contenido literal para centrarse en el estado emocional del personaje. Así, «Et je n'osais pas frapper / Pourtant, maintenant j'ai le courage» sustituye la idea original de haber preparado el momento durante semanas por una expresión más directa de la decisión final de actuar (modulación). Aunque se modifica el contenido semántico, la adaptación conserva la tensión emocional y la vacilación de James. Por otro lado, «Betty, right now is the last time / I can dream about what happens when / You see my face again» se transforma en «Betty, c'est la dernière fois que / Je peux rêver de ce qui se passe avant / Qu'on se voie à nouveau»:

Betty, je suis à ta porte
Et je n'osais pas frapper
Pourtant, maintenant je le courage
Betty, c'est la dernière fois que
Je peux rêver de ce qui se passe avant
Qu'on se voie à nouveau

En el tercer preestribillo, el primer y segundo verso («The only thing I wanna do / It's make it up to you»), se traduce como «La seule chose que je voudrais faire / Est d'enfin tout régler». La estructura reproduce adecuadamente la idea presente en el original, enfatizando que toda la atención de la voz lírica se concentra en una única acción. Por otro lado, la traducción abandona parcialmente el sentido idiomático específico de «make it up to you» —es decir, reparar un daño causado a otra persona— para optar por una formulación más general relacionada con «arreglarlo todo». Aunque se pierde parte de la dimensión interpersonal implícita en el original (marcada por «to you»), la adaptación conserva la voluntad de reconciliación (modulación y generalización). Asimismo, los versos «So I showed up at your party / Yeah, I showed up at your party»

se traducen de manera bastante literal como «Je suis donc venu à ta fête / Oui, je suis venu à ta fête». La repetición se mantiene intacta, reproduciendo así el efecto insistente (y casi ansioso) del original:

La seule chose que je voudrais faire
Est d'enfin tout régler
Je suis donc venu à ta fête
Oui, je suis venu à ta fête

El último estribillo es ligeramente distinto de los demás en el plano semántico, aunque reproduce la misma estructura de preguntas retóricas está vez empleando el futuro simple en lugar del condicional. En el primer verso, la interjección «Yeah» se transformó en «Oui». Asimismo, las preguntas retóricas «Me voudras-tu ? M'aimeras-tu ?» son las mismas que aparecen en los demás estribillos; pero esta vez en el futuro simple, siguiendo la lógica del original. En cuanto a los versos «Will you kiss me on the porch / In front of all your stupid friends?» se adapta como «On s'embrassera à ta porte / Devant tous tes amis idiots ?». El símbolo intertextual «porch» aquí se vuelve a adaptar como «porte» (término acuñado). Asimismo, la expresión «your stupid friends» se traduce como «tes amis idiots», elección que mantiene el tono juvenil y despectivo del original (calco). Esta adaptación resulta coherente con la voz adolescente y emocionalmente impulsiva de James. Por otro lado, «If you kiss me, will it be just like I dreamed it?» se convierte en «Si on s'embrasse, ce sera comme l'un de nos vœux ?». Aquí se introduce una reformulación significativa: la idea del sueño individual («I dreamed it») pasa a expresarse como «l'un de nos vœux», desplazando el foco hacia un deseo compartido entre ambos personajes. El uso de la palabra «vœux» es intencionado, ya que permite establecer una conexión intertextual con la canción *'the 1'* en el verso «Et si mes vœux étaient vrais». En el verso siguiente, «Will it patch your broken wings?» se adapta como «Guériront tes cicatrices ?». La metáfora original de las «alas rotas» desaparece en favor de una imagen más general relacionada con las heridas emocionales (modulación). Se aprovechó la escasa carga intertextual del sintagma «broken wings» dentro del contexto general de la canción para utilizar, en su lugar, una formulación más estrechamente vinculada al personaje de Betty, destinataria de la canción interpretada por James. En la canción *'cardigan'*, cantada desde la perspectiva de Betty, destaca el uso de la palabra «scars» en el original y, de manera más amplia, en la propuesta de traducción se observa una recurrencia de sustantivos como «marques» y «traces», así como de construcciones como «tacher de sang». Por ello, se aprovechó esta red de conexiones léxicas e intertextuales para introducir una palabra más coherente con la narrativa global del personaje. De este modo, la sustitución de «broken wings» por una imagen relacionada con las cicatrices permite reforzar la continuidad simbólica entre las distintas canciones dentro del mismo universo narrativo:

Oui, je suis venu à ta fête
Me voudras-tu ? M'aimeras-tu ?
On s'embrassera à ta porte
Davant tous tes amis idiots ?
Si on s'embrasse, ce sera comme l'un de nos vœux ?
Guériront tes cicatrices ?
Je n'ai que dix-sept ans, je ne sais jamais rien
Sauf que tu me manques

Los tres primeros versos de la coda constituyen referencias directas a la canción *'betty'*, mientras que el último verso retoma «But I know I miss you», transformándolo en «You know I miss you». Para el verso «Standin' in your cardigan» se propuso «Ici avec ton cardigan». Por otro lado, «Kissin' in my car again» se tradujo como «Et tous ces bisous qui soignent». Aunque esta adaptación omite la palabra «car», permite recuperar la propuesta de traducción de *'cardigan'*, donde se usó la expresión «bisous qui soignaient», reforzando así la cohesión intertextual entre ambas canciones. Asimismo, el verso «Stopped at a streetlight» se trasladó como «Sous le lampadaire», reformulación que conserva la imagen urbana y nocturna del original. Finalmente, en lugar de traducir «You know I miss you» de manera literal como «Tu sais que tu me manques», se optó por mantener la repetición de «Oui», recurso que ya había aparecido anteriormente en esta misma canción (p.e. «Oui, je suis venu à ta fête») y que, por tanto, resulta coherente dentro de la lógica interna de la adaptación. La expresión se tuvo que simplificar de este modo por cuestiones métricas y de fluidez melódica:

Ici avec ton cardigan
Et tous ces bisous qui soignent
Sous le lampadaire
Oui, tu me manques

3.5. the lakes

the lakes	***les lacs***
Is it romantic how all my elegies *eulogize me?* *I'm not cut out for all these cynical clones* *These hunters with cell phones*	*N'est-ce pas romantique quand toutes mes élégies* *louent mon esprit ?* *Je ne suis pas faite comme tous ces autres clones cyniques* *À la chasse du banal*
Take me to the lakes where all the poets went to die *I don't belong, and my beloved, neither do you* *Those Windermere peaks look like a perfect place* *to cry* *I'm setting off, but not without my muse*	*Je suis dans les lacs où tous les poètes vont mourir* *Ce n'est pas ma place et, mon amour, la tienne non plus* *Les pics de Windermere sont un lieu parfait pour* *pleurer* *Je pars maintenant, mais jamais sans ma muse*
What should be over burrowed under my skin *In heart-stopping waves of hurt* *I've come too far to watch some namedropping sleaze* *Tell me what are my words worth*	*Ce sentiment devrait être enfoui sous ma peau* *Mais la douleur perce les couches* *J'ai fait trop de chemin pour fuir les pédants* *Dites-moi si j'ai beau de l'air*
Take me to the lakes where all the poets went to die *I don't belong, and my beloved, neither do you* *Those Windermere peaks look like a perfect place* *to cry* *I'm setting off, but not without my muse*	*Je suis dans les lacs où tous les poètes vont mourir* *Ce n'est pas ma place et, mon amour, la tienne non plus* *Les pics de Windermere sont un lieu parfait pour* *pleurer* *Je pars maintenant, mais jamais sans ma muse*
I want auroras and sad prose *I want to watch wisteria grow right over my* *bare feet* *'Cause I haven't moved in years* *And I want you right here* *A red rose grew up out of ice frozen ground* *With no one around to tweet it* *While I bathe in cliffside pools* *With my calamitous love and insurmountable grief*	*Je veux seulement de la prose triste* *Je veux que de la glycine pousse au-dessous de mes* *pieds nus* *Je n'arrive pas à quitter* *Ce paradis parfait* *Une rose rouge a poussé du sol congelé* *Sans témoins autour pour tweeter* *Je nageais dans le ruisseau* *Avec mon amour funeste et mon chagrin éternel*
Take me to the lakes where all the poets went to die *I don't belong, and my beloved, neither do you* *Those Windermere peaks look like a perfect place* *to cry* *I'm setting off, but not without my muse* *No, not without you*	*Je suis dans les lacs où tous les poètes vont mourir* *Ce n'est pas ma place et, mon amour, la tienne non plus* *Les pics de Windermere sont un lieu parfait pour* *pleurer* *Je pars maintenant, mais jamais sans ma muse* *Non, je m'y refuse*

Este tema fue en el que más libertad creativa me permití tener, ya que es la canción más desconectada del triángulo amoroso y del resto de canciones del álbum como ya explicado en el análisis (véase el punto 2.1.5.). Aunque no perteneciera per se al argumento principal del álbum, es la canción que lo cierra y que define su atmósfera.

La primera estrofa es bastante semejante al original en información, aunque con algunas ligeras modificaciones léxicas debido a la condensación para poder cuadrar las sílabas. Una de estas reformulaciones se encuentra en el primer verso donde se usa «quand» en lugar de «comment», que sería la traducción literal de «how», por cuestión de conteo silábico. El tercer verso se solucionó mediante una modulación (Hurtado, 2001): se

omitió la referencia explícita a «cell phones» y se sustituyó por «du banal» por la misma razón que el anterior. Aquí se abandona la referencia concreta a la superficialidad contemporánea asociada a los teléfonos móviles, aunque se logra transmitir una idea similar con la propuesta de traducción que pretende describir la manera acrítica en que la sociedad («los clones cínicos») sigue las banalidades del mundo moderno:

N'est-ce pas romantique quand toutes mes élégies louent mon esprit ?
Je ne suis pas faite comme tous ces autres clones cyniques
À la chasse du banal

El estribillo replica la idea de súplica de la artista por estar en su *locus amoenus*. Aquí resulta significativa la transformación de ciertas estructuras sintácticas. En lugar de traducir literalmente «Take me to the lakes» (forma en imperativo), la versión francesa utiliza «Je suis dans les lacs», ya que el verbo «emmener» en la forma imperativa junto al pronombre «moi» («emmène-moi») era demasiado extenso. Este cambio altera el movimiento implícito en el original —una huida o búsqueda— para convertirlo en una afirmación de presencia. Sin embargo, la modificación funciona dentro de la lógica emocional, ya que mantiene el espacio lacustre como símbolo de refugio poético. En cuestión de cantabilidad, habría que pronunciar «c'est pas ma place» en lugar de «ce n'est pas ma place», aunque esta reducción funciona de manera natural en el francés oral y cantado. En cuanto a los ajustes de conteo silábico, en lugar de «look like» se utilizó el verbo «être» para evitar exceder el número de sílabas del verso original. Del mismo modo, «but not without my muse» se adaptó como «mais jamais sans ma muse», y además se añadió el adverbio «maintenant» antes en el mismo verso para equilibrar la métrica y ajustarla mejor a la melodía. Por otro lado, la traducción conserva numerosos elementos simbólicos esenciales del texto fuente, como los paisajes de Windermere y la figura de la musa, manteniendo así la atmósfera romántica y melancólica característica de la canción original:

Je suis dans les lacs où tous les poètes vont mourir
Ce n'est pas ma place et, mon amour, la tienne non plus
Les pics de Windermere sont un lieu parfait pour pleurer
Je pars maintenant, mais jamais sans ma muse

La segunda estrofa de la canción está especialmente marcada por el ritmo. Hay sílabas que se pronuncian de manera sostenida y otras que se cantan con mayor rapidez, concretamente las palabras presentes al final del primer y del tercer verso. Para asegurar la cantabilidad, estos versos se tradujeron teniendo en cuenta estas sílabas sostenidas en la melodía y se implementaron técnicas fonéticas como la sinalefa:

what·should·be·o_·ver·bur·row(e)d_·un·der·my·skin
ce·sen·ti·ment_·de·vrai(t)‿être‿en_·foui·sous·ma·peau

I've·come·too·far_·to·watch·some_·name·drop·ping·sleaze
J'ai·fait·trop·de_·che·min·pour_·fuir·les·pé·dants

Estos ajustes permiten mantener una distribución silábica cercana a la del original y respetar la acentuación melódica de la canción. Asimismo, se buscó una solución para el verso «Tell me what are my words worth», el cual contiene implícitamente una referencia al poeta William Wordsworth mediante un juego fónico entre «words worth» y el apellido del autor. En la adaptación francesa se intentó reproducir este recurso utilizando referencias a poetas franceses, ya que resultaba preferible conservar la dimensión literaria del verso antes que buscar una equivalencia puramente fonética sin sentido semántico. De este modo, se consideraron alternativas relacionadas con poetas dieciochescos como Wordsworth. Entre ellas, surgió la posibilidad de jugar con el nombre de Paul Verlaine mediante una expresión cercana a «vers la haine». Sin embargo, esta opción no terminó de funcionar ni a nivel semántico ni musical. Finalmente, el verso se resolvió como «Dites-moi si j'ai beau de l'air». A primera vista, esta formulación puede parecer poco convencional; sin embargo, el original («tell me what are my words worth») también presenta una construcción gramaticalmente extraña y alejada de una formulación estándar, ya que lo esperable sería «tell me what my words worth are». En la traducción, «j'ai beau de l'air» remite implícitamente a la expresión más natural «j'ai l'air beau», aunque se ha reformulado deliberadamente para introducir una referencia fónica a Charles Baudelaire. Esta solución, además de integrarse mejor en el universo poético de la canción, aporta una mayor coherencia estética al texto meta. En este caso, la traducción se aleja parcialmente del sentido literal del original para priorizar un efecto fonético y poético. Aunque es probable que el oyente no perciba conscientemente la alusión, esta elección constituye una resolución traductológica eficaz ante un problema específico de traducción, ya que permite conservar la extrañeza expresiva del verso original al tiempo que introduce una resonancia cultural acorde con el destinatario:

Ce sentiment devrait être enfoui sous ma peau
Mais la douleur perce les couches
J'ai fait trop de chemin pour fuir les pédants
Dites-moi si j'ai beau de l'air

En el primer verso del puente fue necesario omitir la idea de las «auroras» porque, entre ambas imágenes del original, se consideró más prioritario subrayar la idea de la «prose triste», ya que esta encajaba mejor tanto con la atmósfera general de la adaptación como con las limitaciones métricas del verso. Además, se mantuvo el paralelismo sintáctico presente en los dos primeros versos mediante la repetición de la estructura «I want», reproducida en francés con «Je veux». Asimismo, el verso «'Cause I haven't moved in years» se transformó en «Je n'arrive pas à quitter», formulación que conserva la misma lógica conceptual: la idea de permanecer inmóvil porque no se consigue abandonar ese lugar emocional o simbólico. De igual manera, el verso «And I want you right here» fue

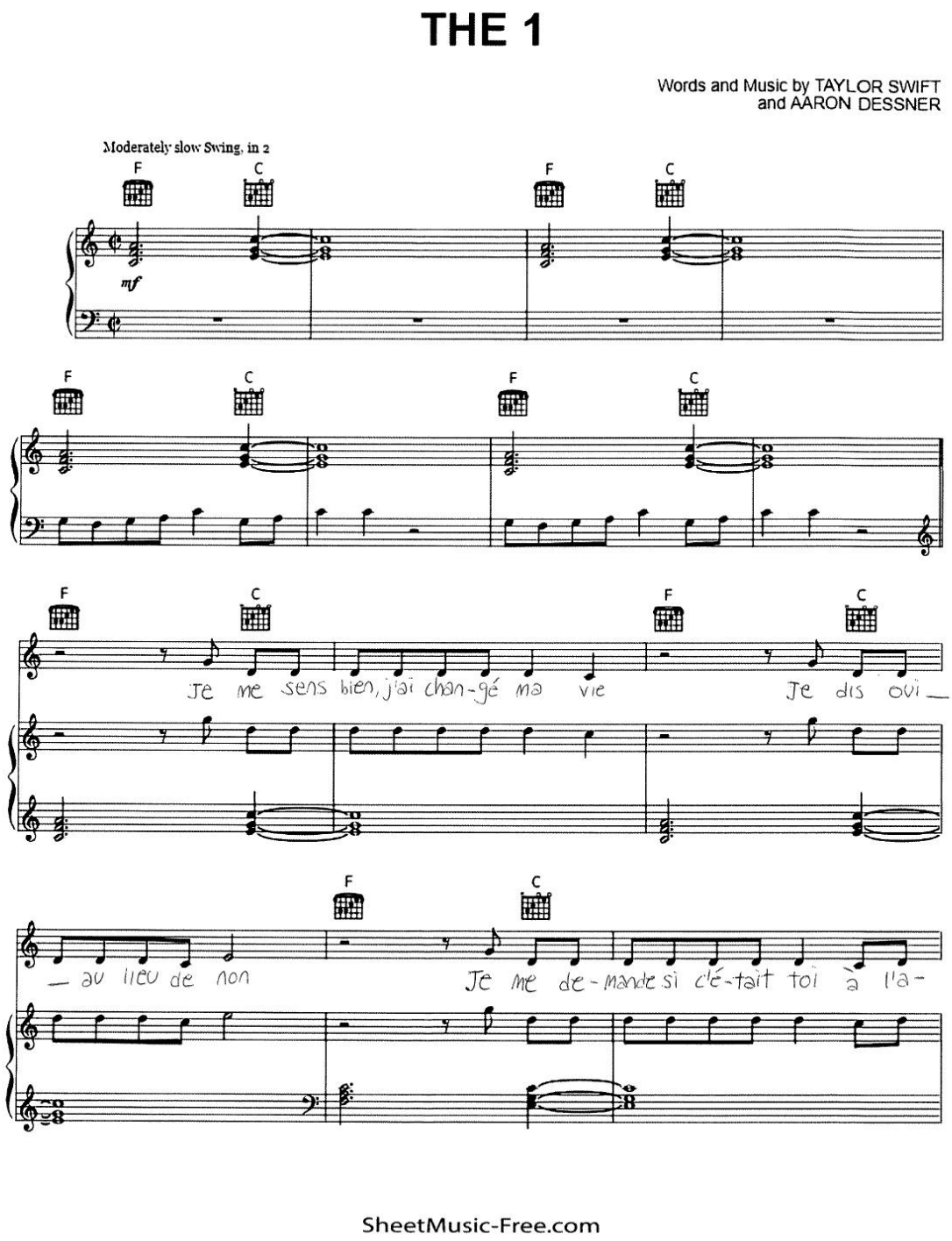
suprimido y sustituido por la expresión «Ce paradis parfait», que se enlaza sintáctica y semánticamente con el verso anterior («Je n'arrive pas à quitter»). De este modo, el conjunto adquiere una mayor cohesión discursiva dentro de la versión francesa. El quinto y el sexto verso constituyen traducciones relativamente literales del original, ya que funcionaban adecuadamente tanto a nivel semántico como musical, aunque se realizaron pequeñas modificaciones para ajustarse al conteo silábico. En el séptimo verso, «cliffside pools» fue sustituido por «ruisseau», un sustantivo perteneciente igualmente al campo semántico del agua y de la naturaleza, pero más sencillo de integrar dentro de la métrica. Finalmente, el octavo verso conserva la tristeza contemplativa y la asociación entre amor y sufrimiento presentes en el original. Se mantiene el carácter oximorónico de «calamitous love» mediante la expresión «amour funeste», así como el carácter hiperbólico de «insurmountable grief» a través de «chagrin éternel». Ambas expresiones reproducen eficazmente la carga del texto fuente, incluso cuando se alejan de una correspondencia estrictamente literal:

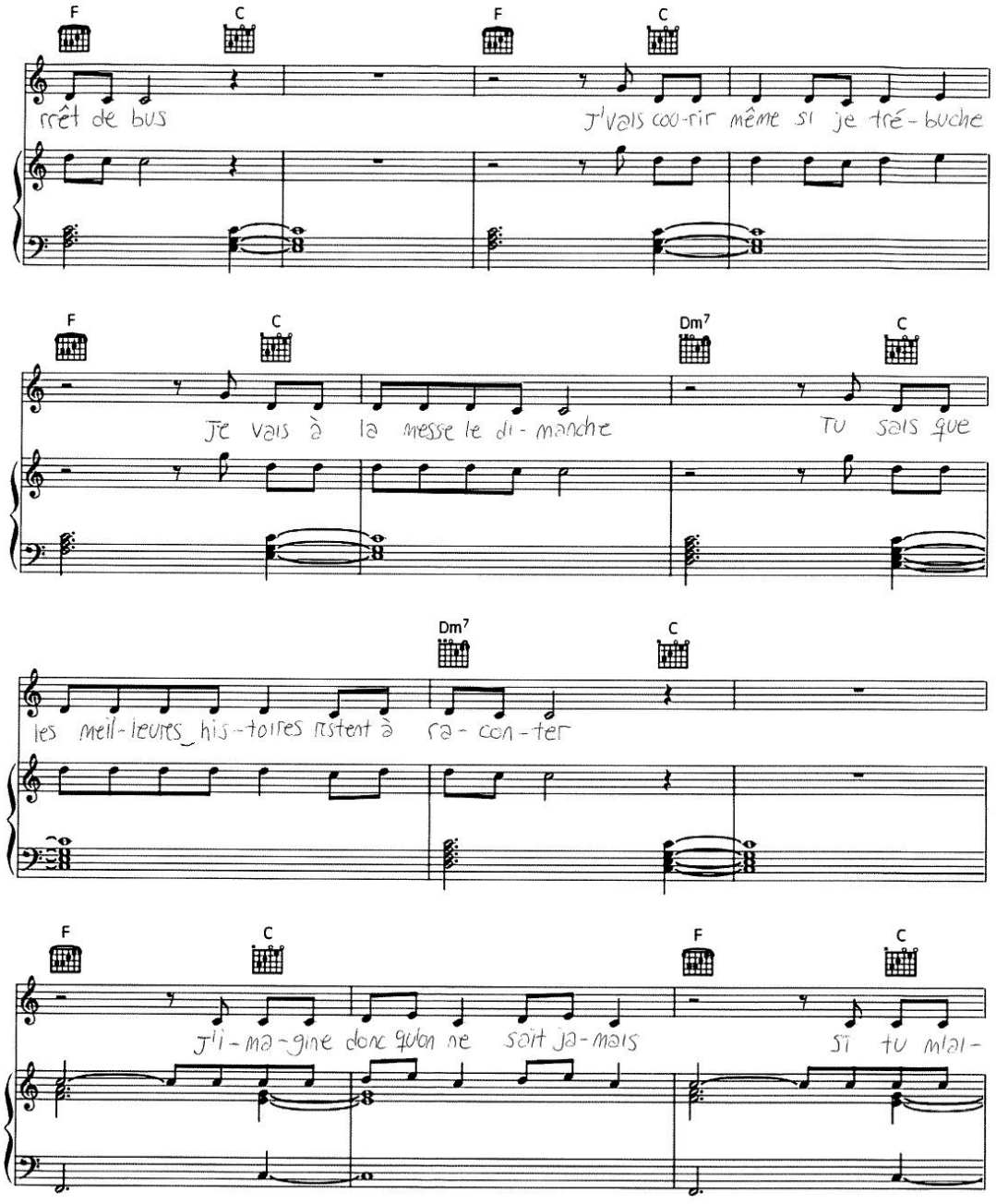
Je veux seulement de la prose triste
Je veux que de la glycine pousse au-dessous de mes pieds nus
Je n'arrive pas à quitter
Ce paradis parfait
Une rose rouge a poussé du sol congelé
Sans témoins autour pour tweeter
Je nageais dans le ruisseau
Avec mon amour funeste et mon chagrin éternel

El último estribillo se mantiene prácticamente igual que el original, aunque este presenta un quinto verso adicional: «No, not without you». En este punto surgió una disyuntiva entre priorizar una traducción más directa y literal, como «Non, jamais sans toi», o buscar un cierre con mayor fuerza sonora. La primera opción resultaba viable desde el punto de vista métrico, ya que encajaba correctamente dentro de la melodía. Sin embargo, finalmente prevaleció la intención de reforzar el efecto fónico del cierre de la canción. Por ello, se optó por construir una rima entre «muse» y «refuse», creando así un desenlace más musical. Aunque esta solución se aleja parcialmente del contenido literal del original, permite intensificar la sensación de clausura al final de una mayor cohesión sonora como momento culminante de la canción:

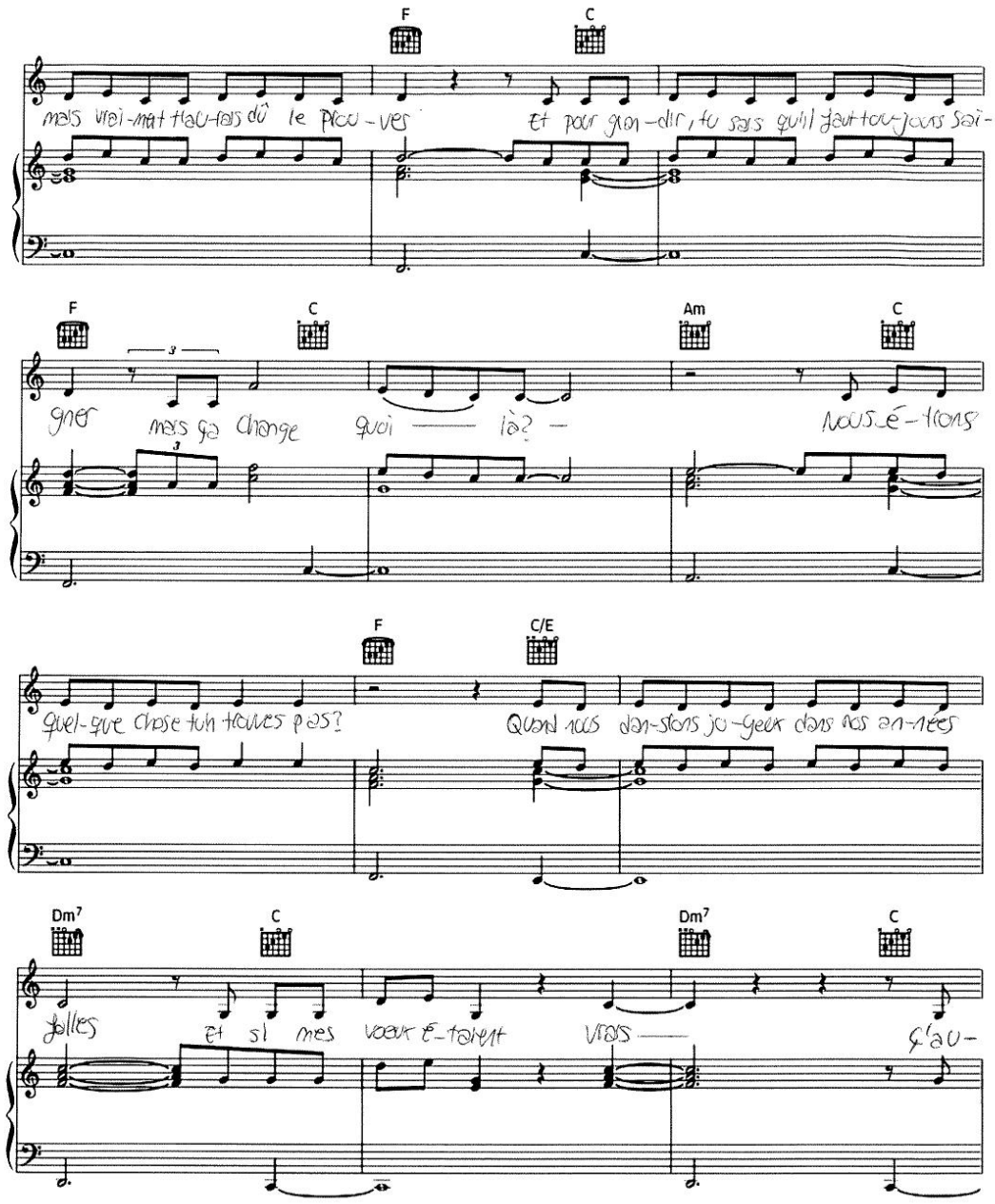
Je suis dans les lacs où tous les poètes vont mourir
Ce n'est pas ma place et, mon amour, la tienne non plus
Les pics de Windermere sont un lieu parfait pour pleurer
Je pars maintenant, mais jamais sans ma muse
Non, je m'y refuse

IV. Partituras

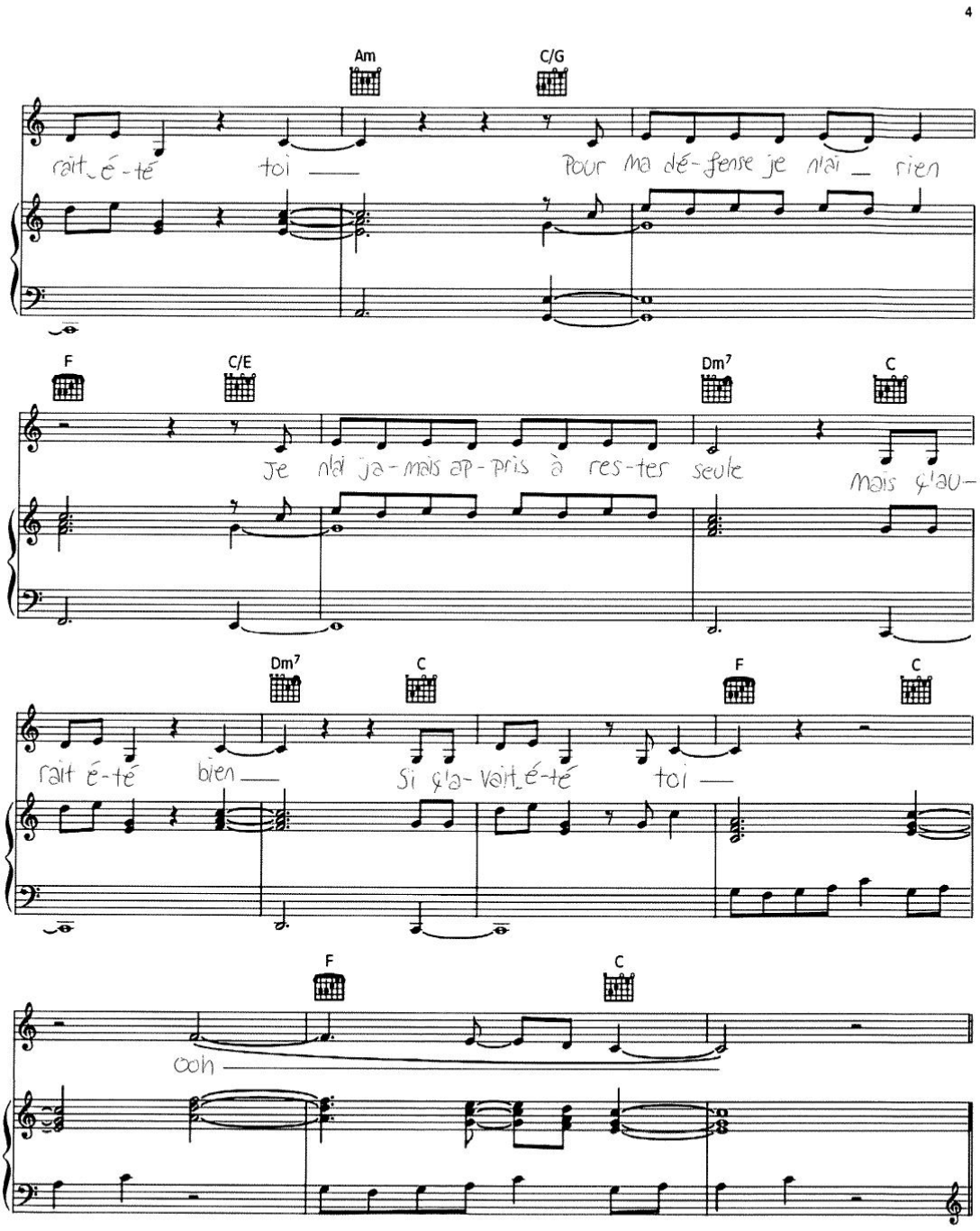




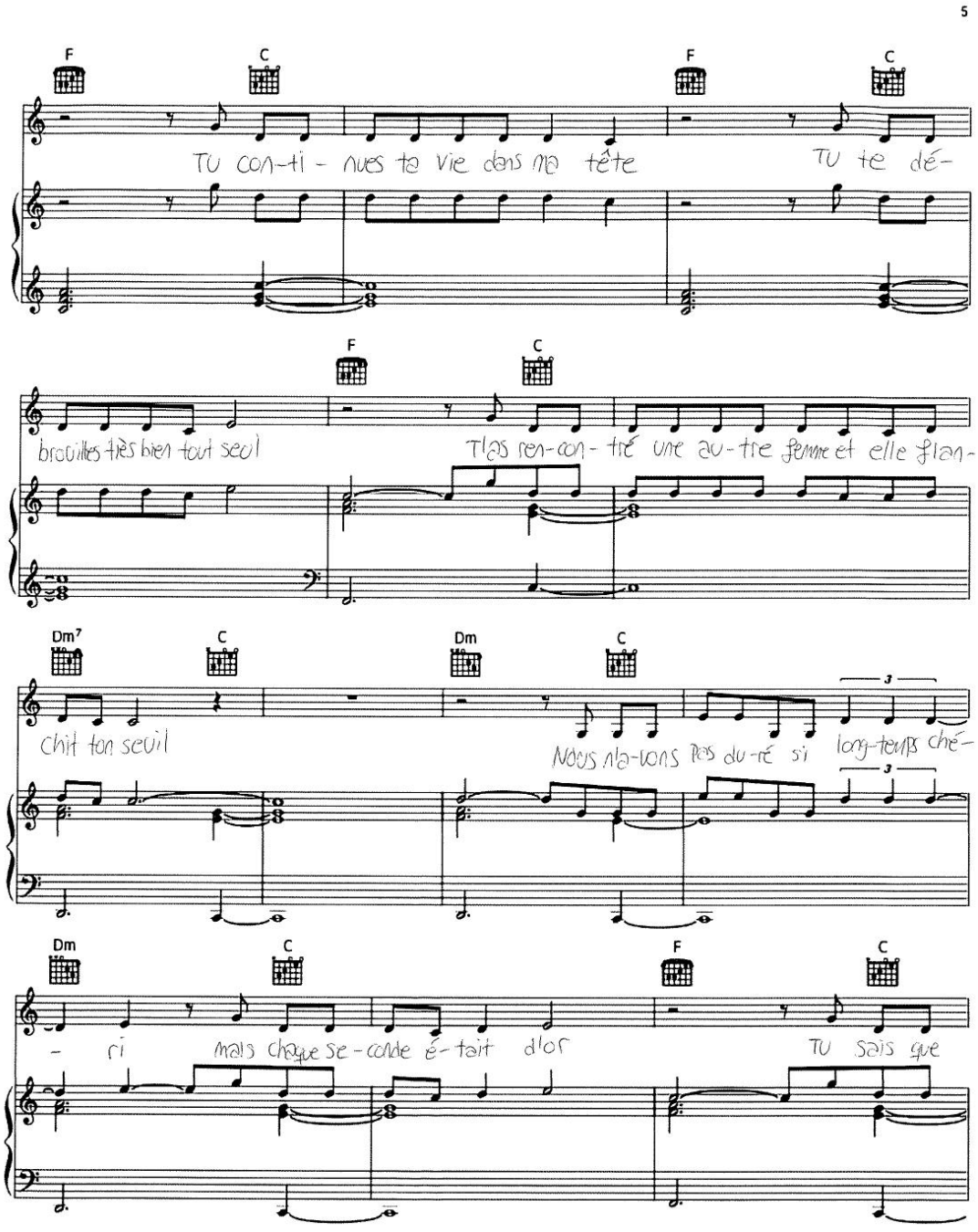
SheetMusic-Free.com



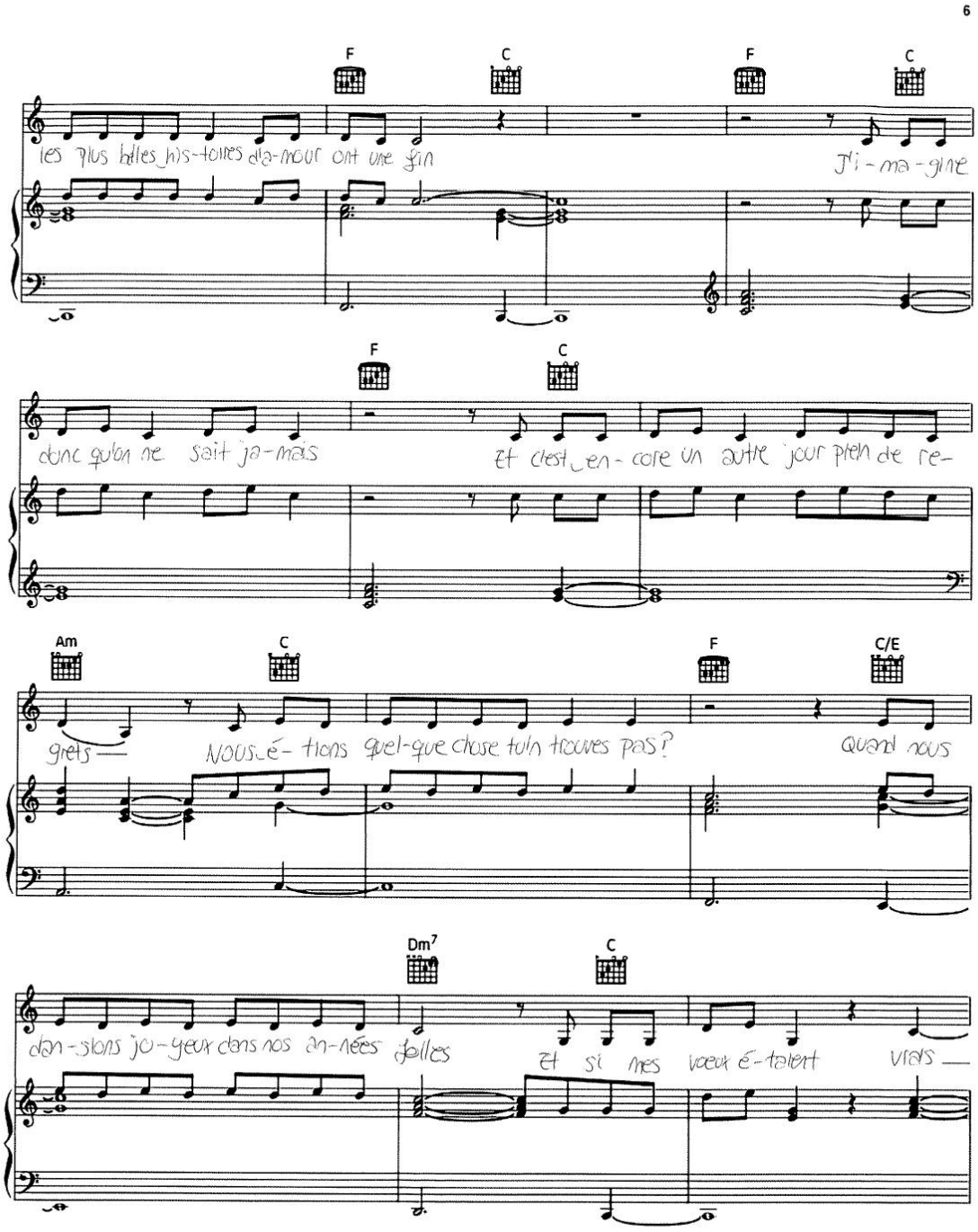
SheetMusic-Free.com



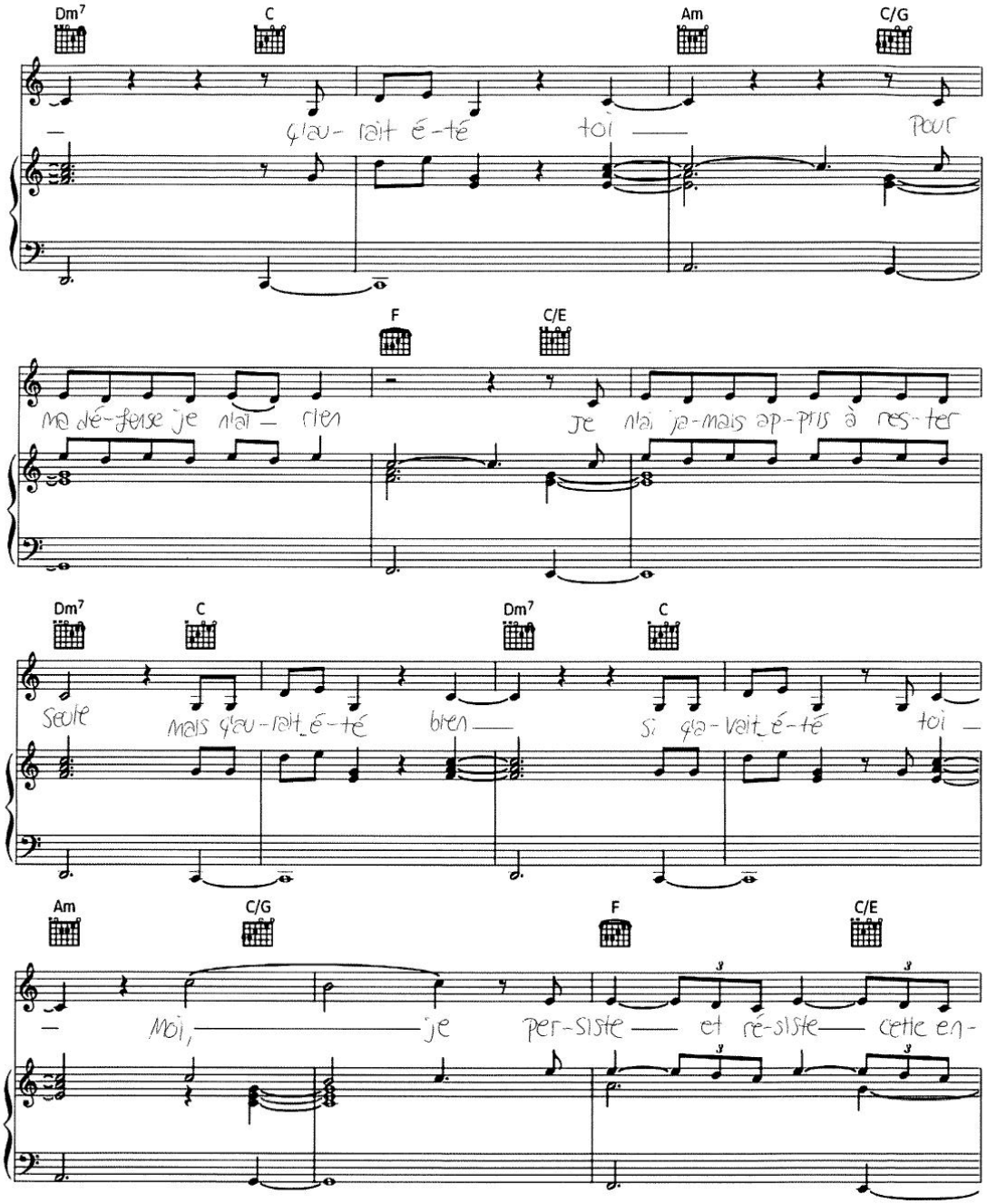
SheetMusic-Free.com



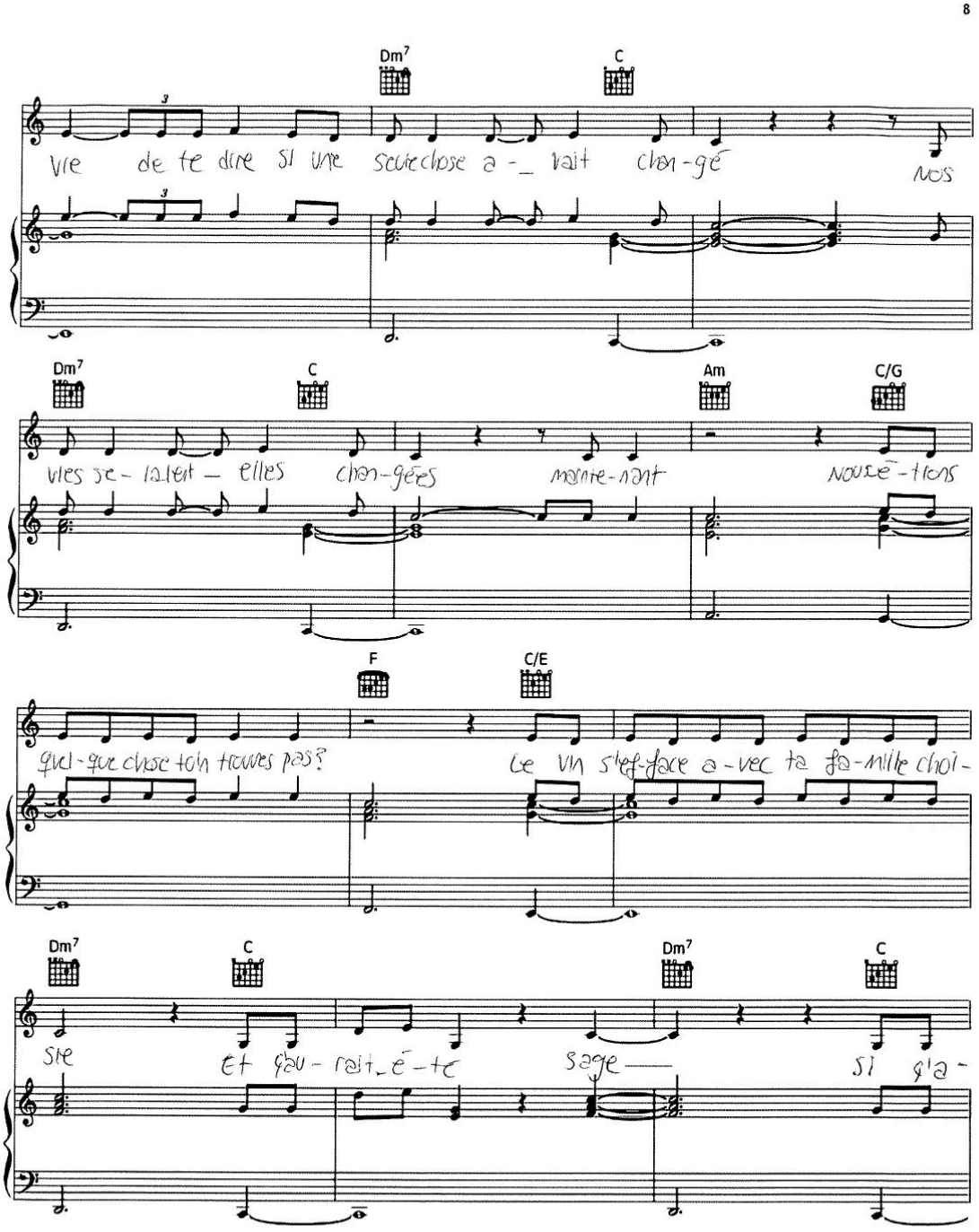
SheetMusic-Free.com



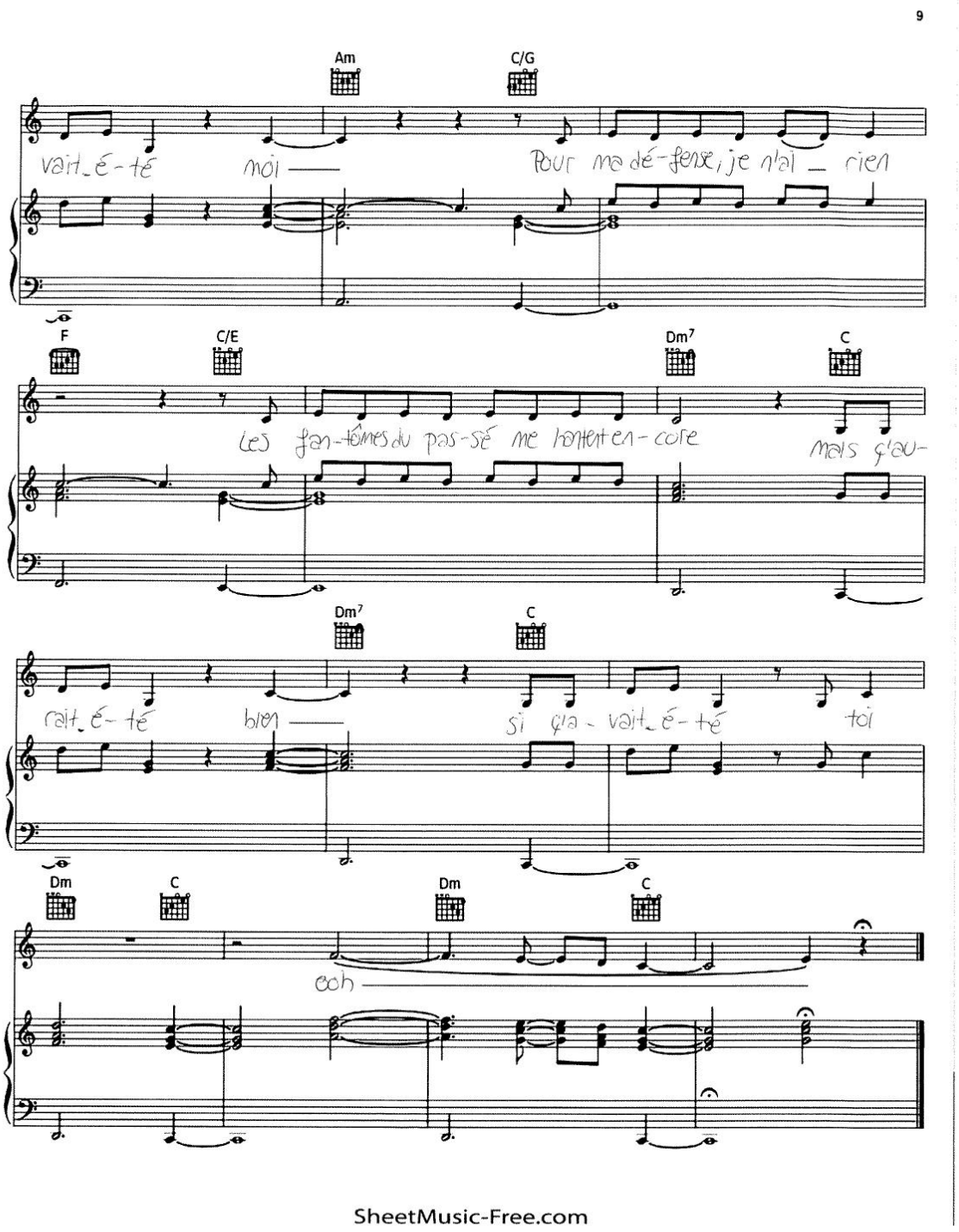
SheetMusic-Free.com



SheetMusic-Free.com



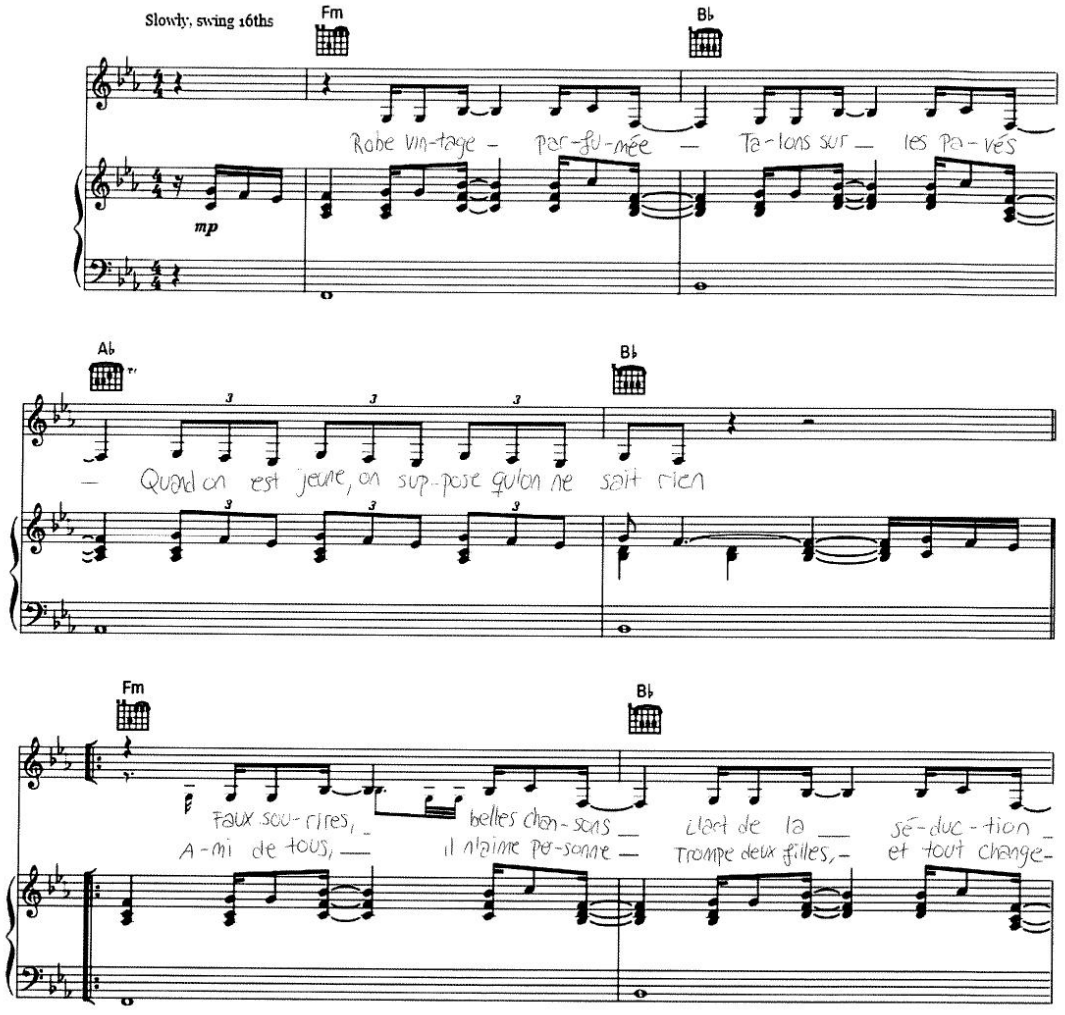
SheetMusic-Free.com



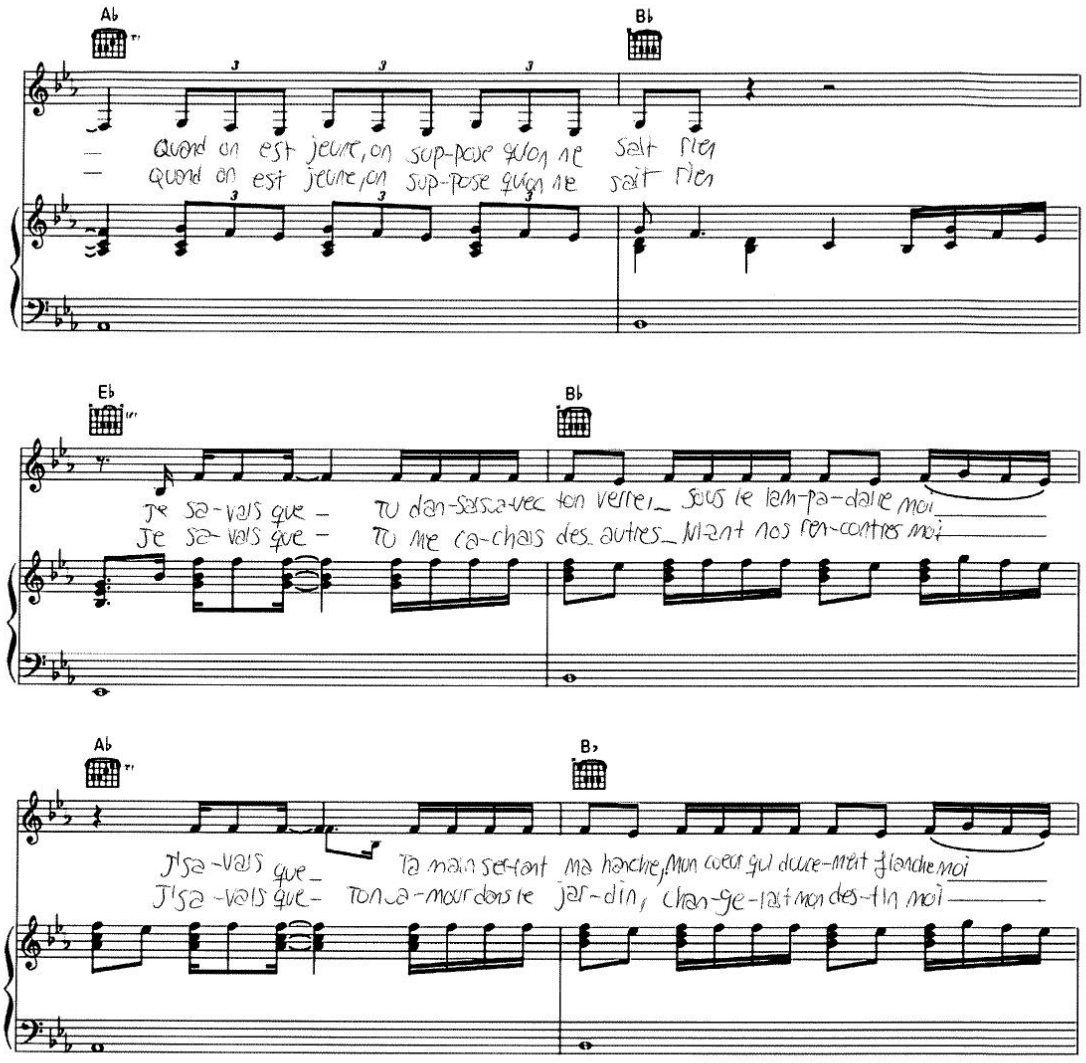
SheetMusic-Free.com

CARDIGAN

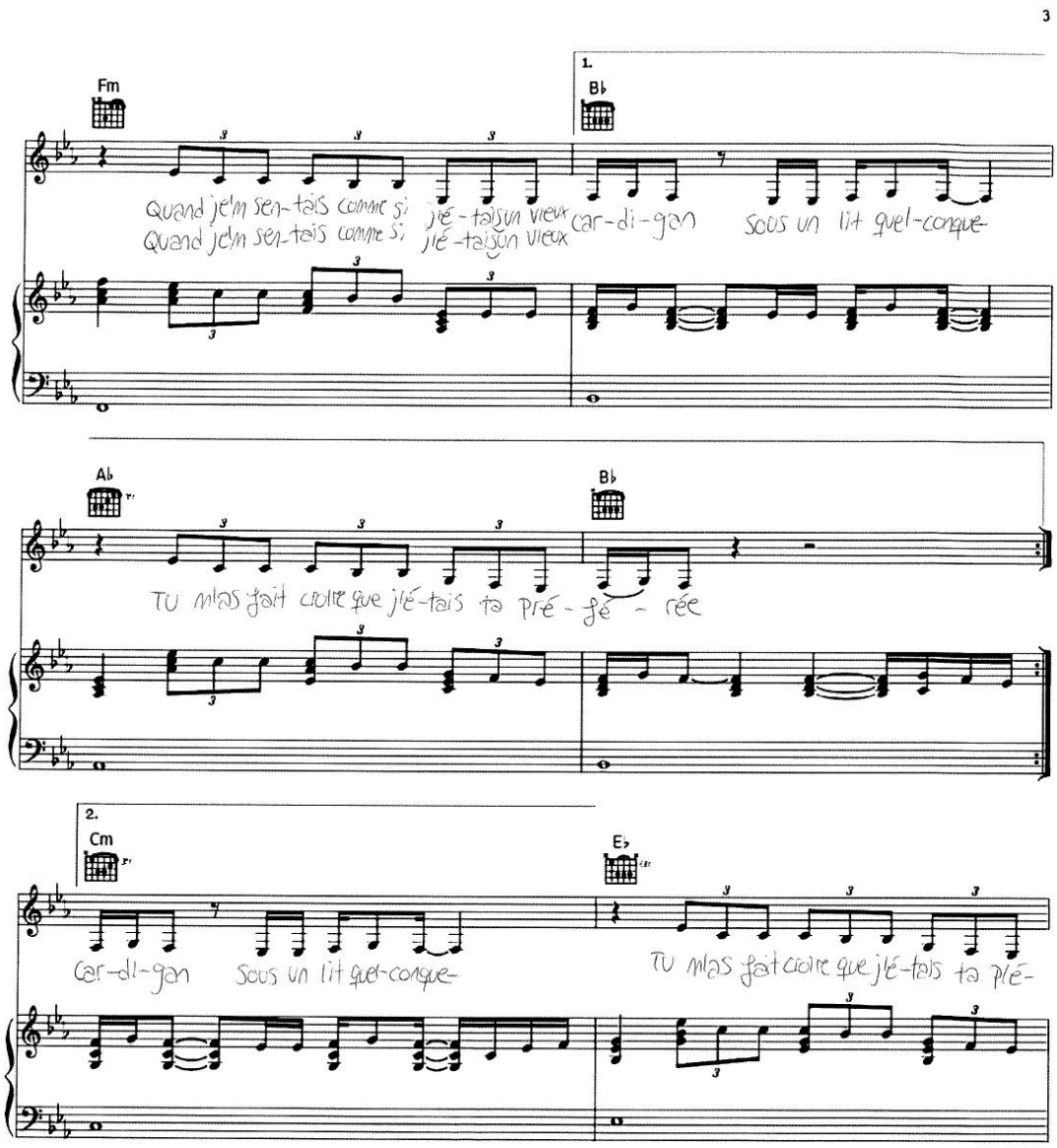
Words and Music by TAYLOR SWIFT
and AARON DESSNER



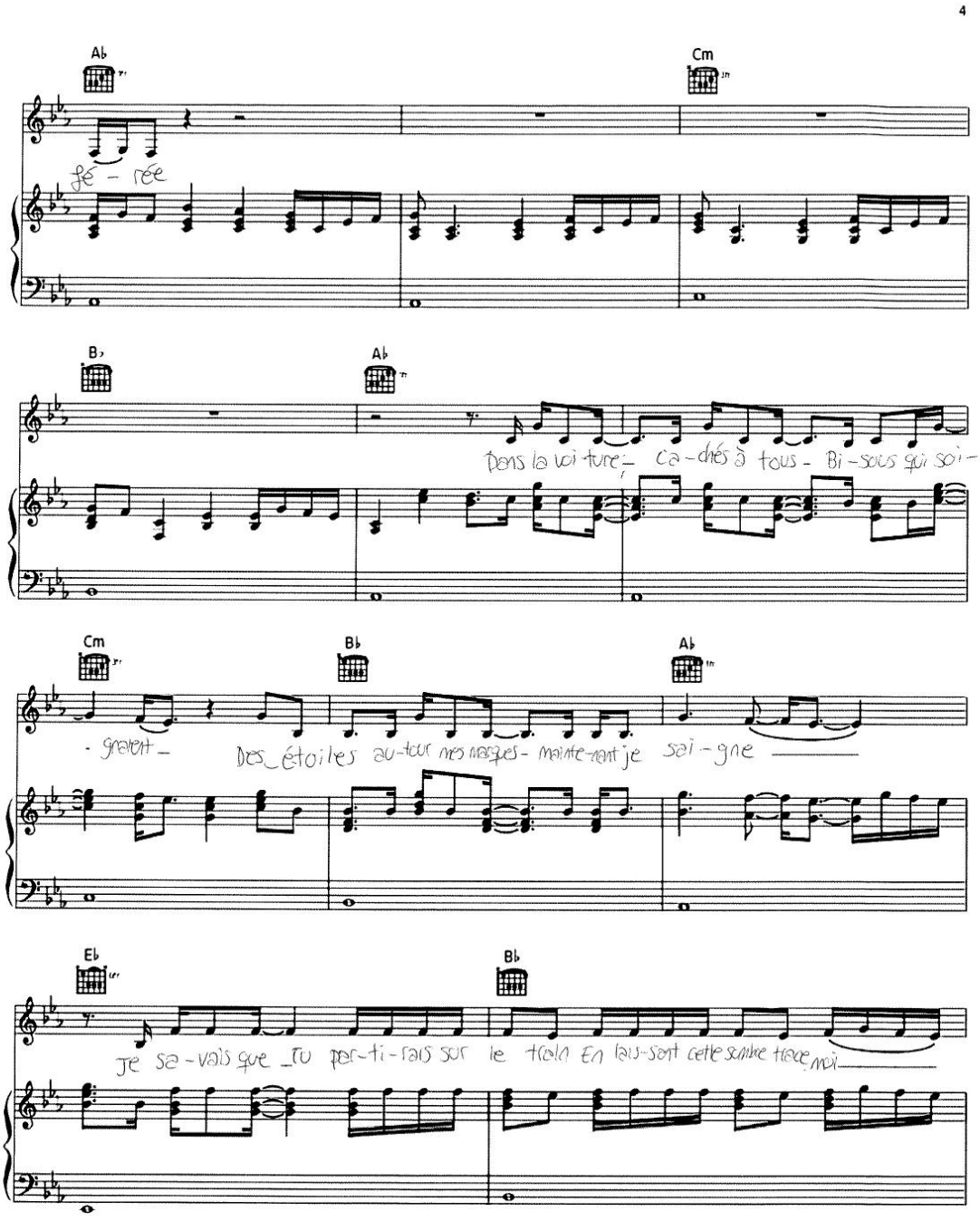
SheetMusic-Free.com



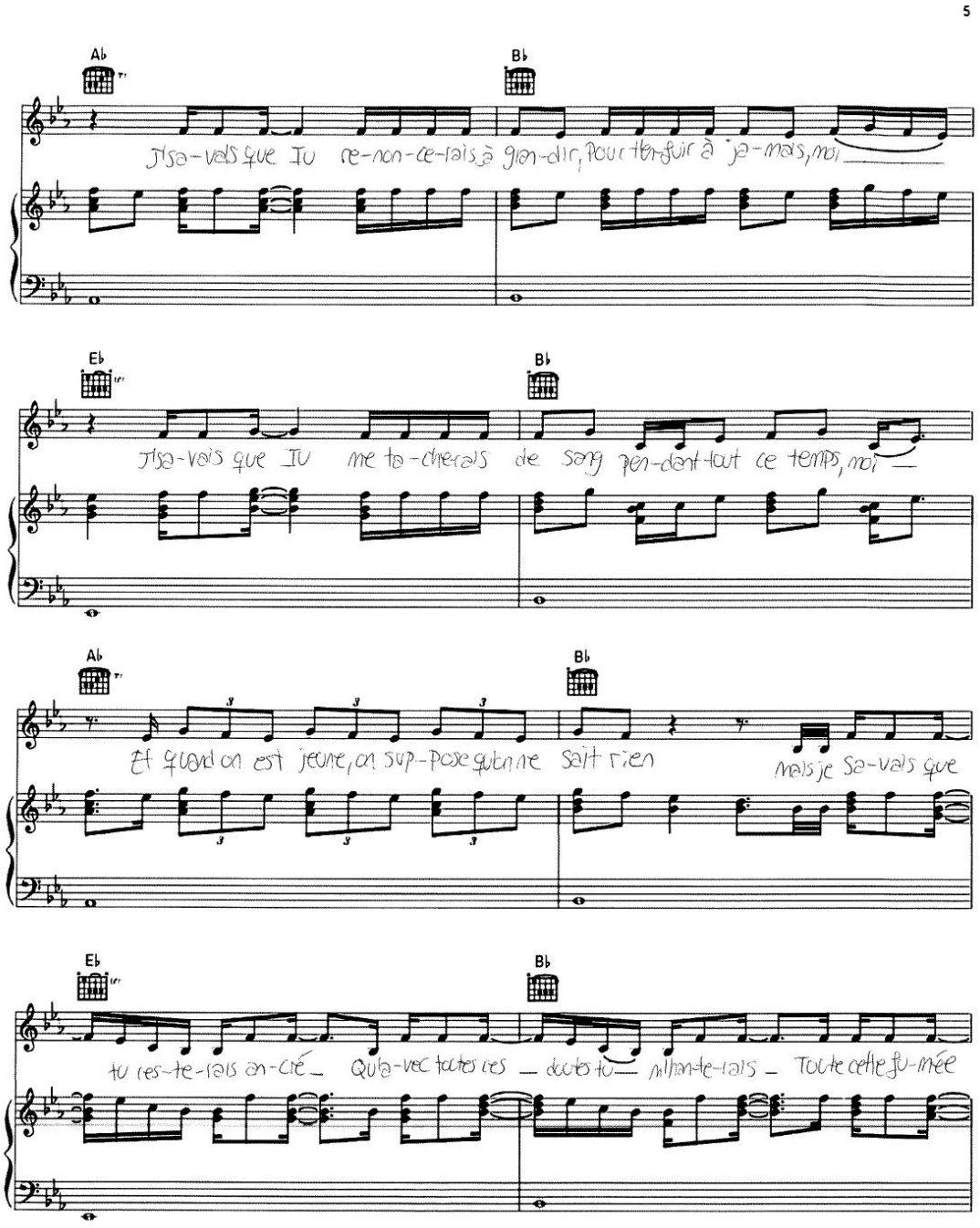
SheetMusic-Free.com



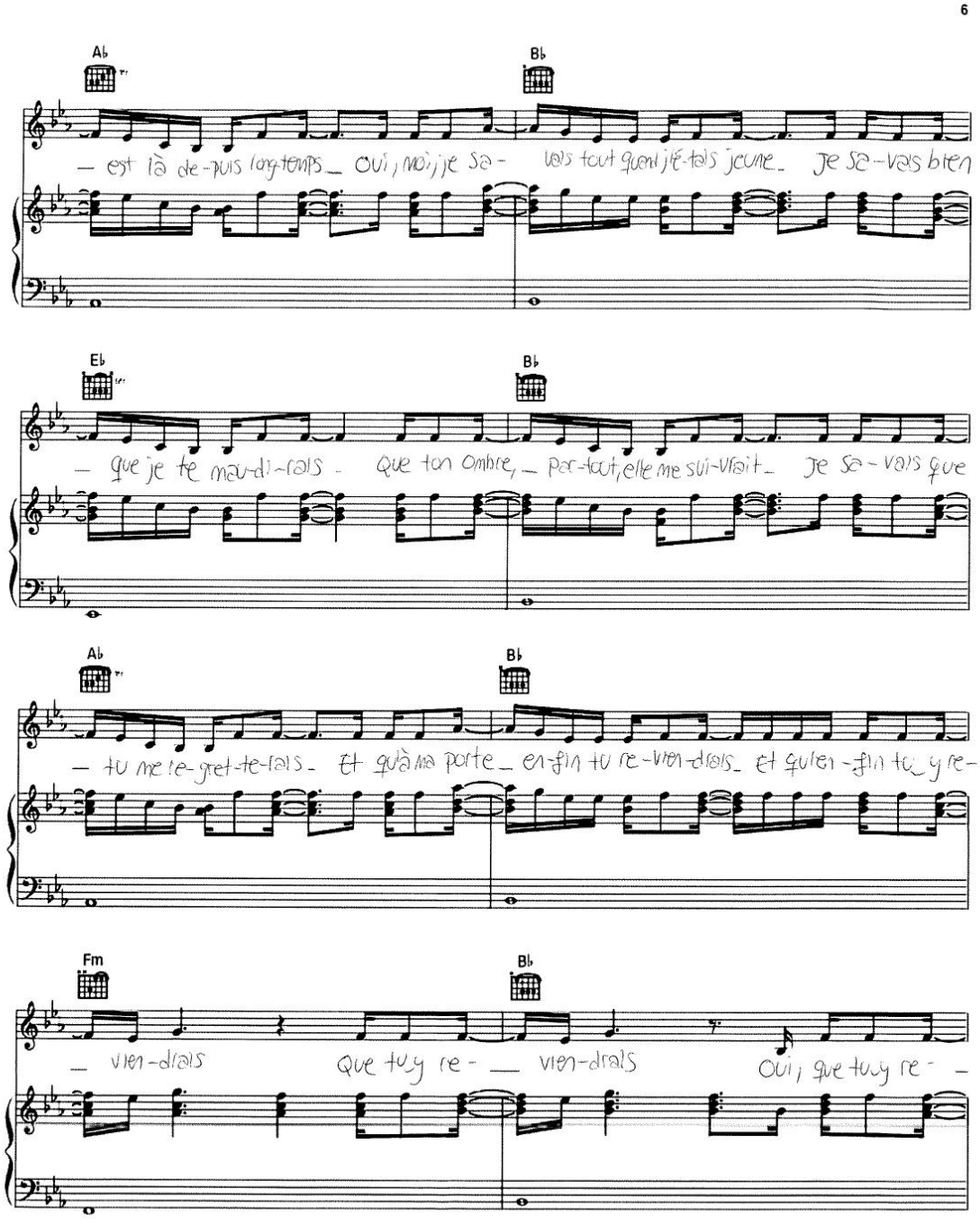
SheetMusic-Free.com



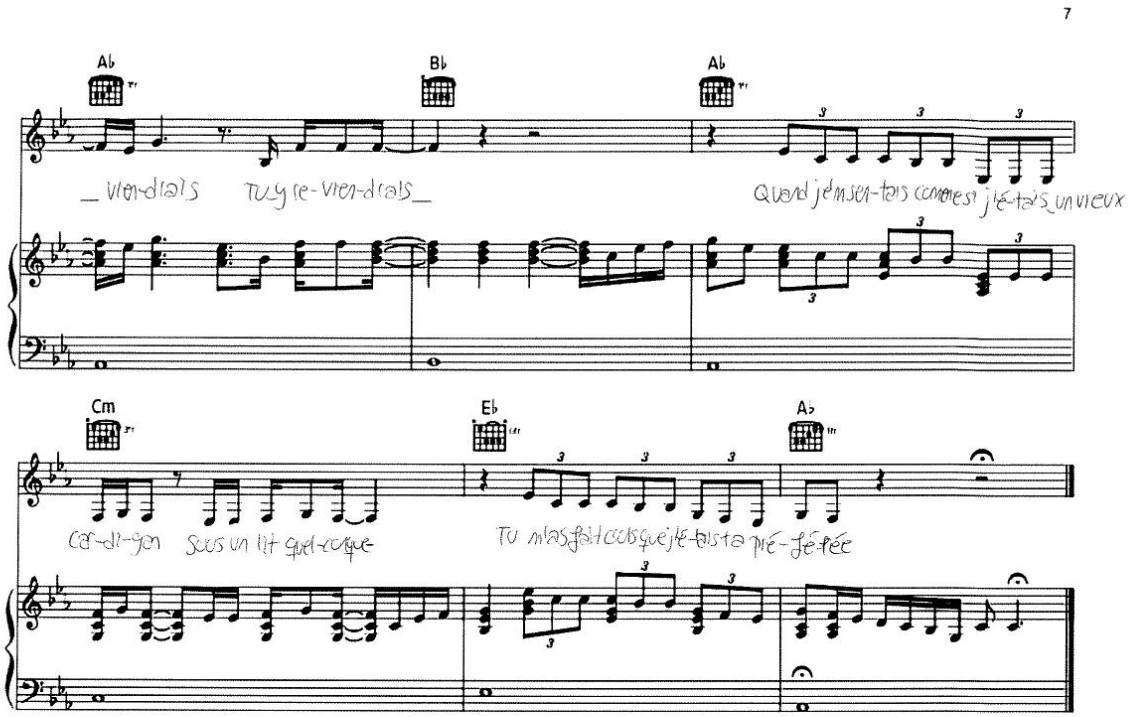
SheetMusic-Free.com



SheetMusic-Free.com



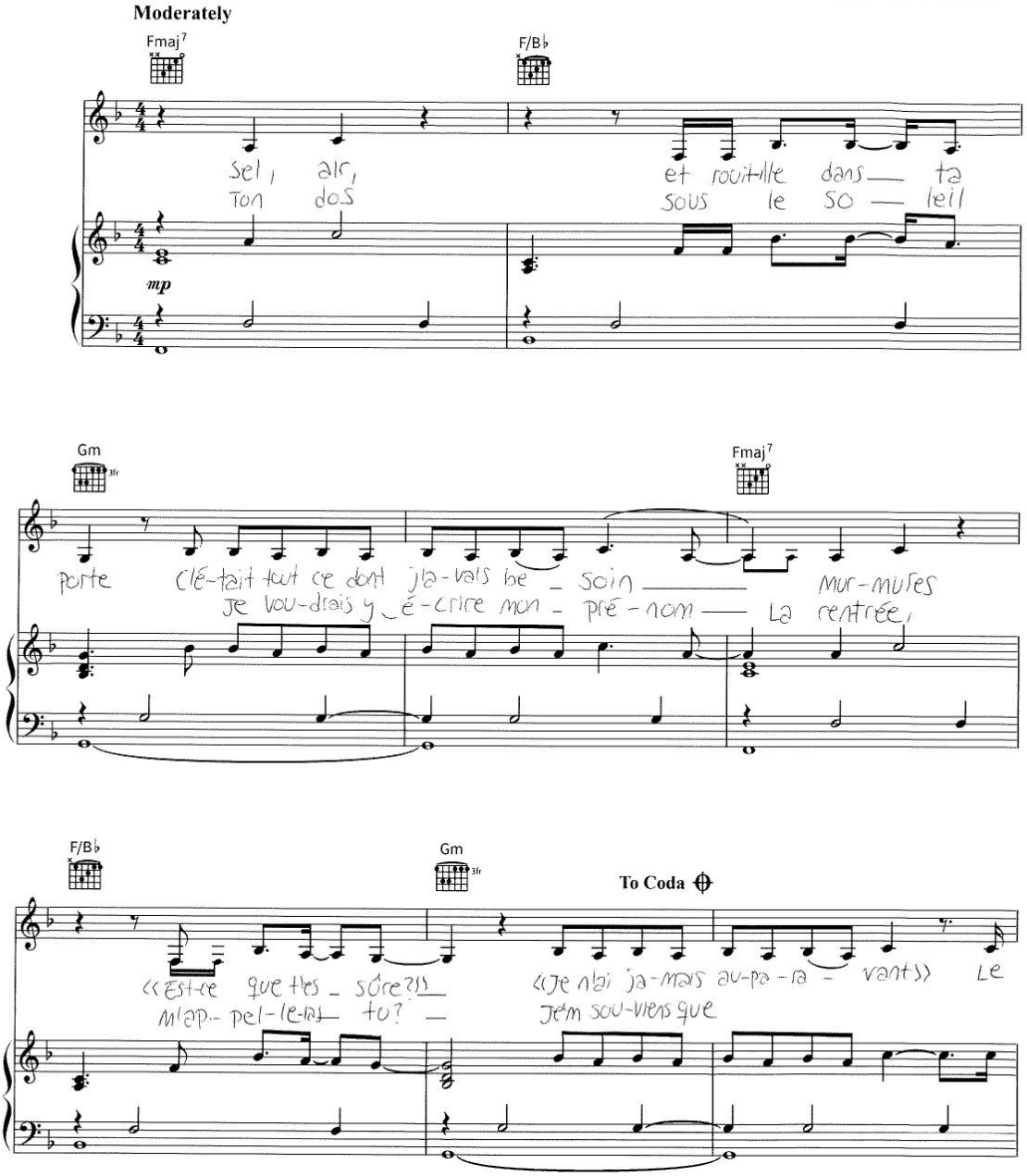
SheetMusic-Free.com



SheetMusic-Free.com

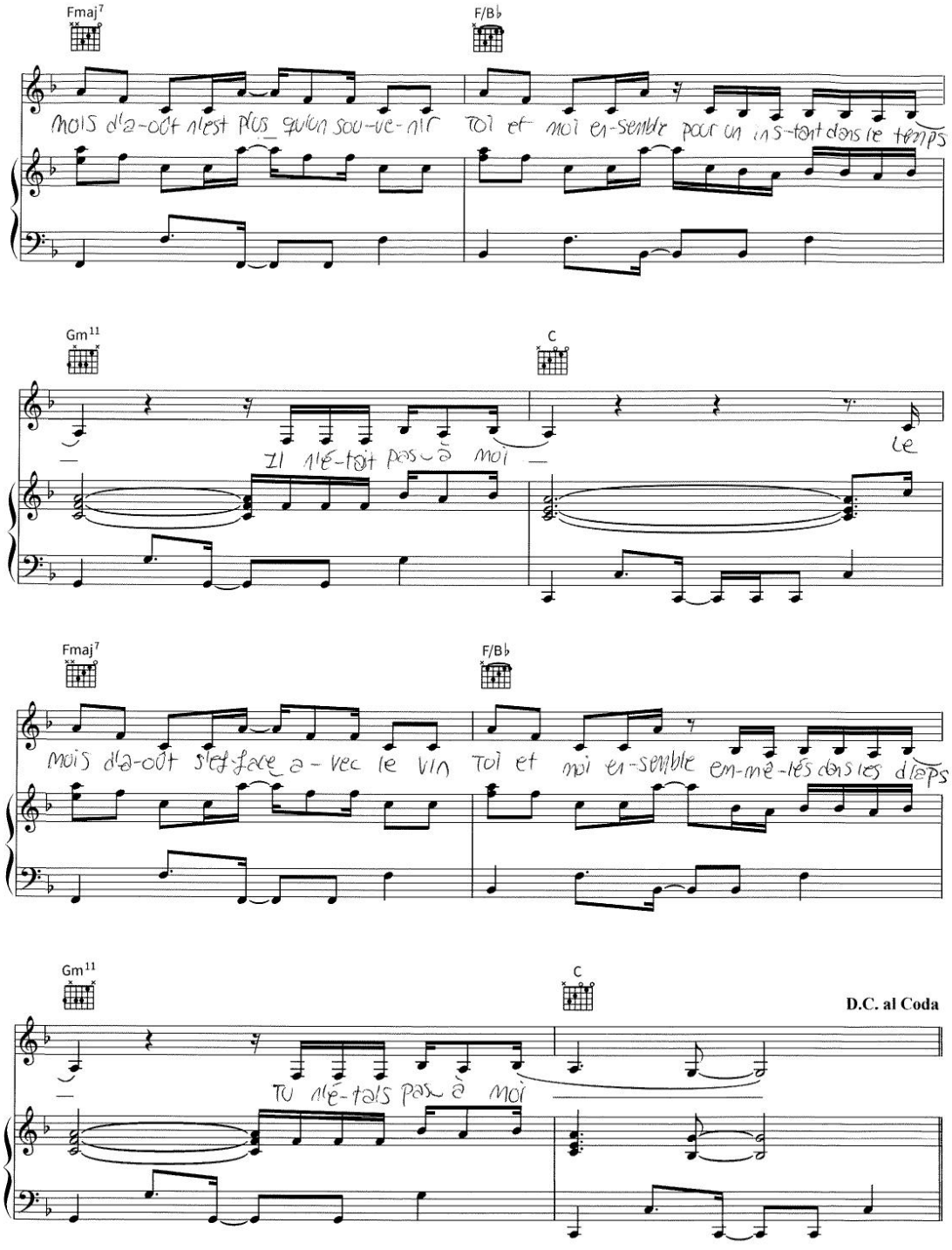
AUGUST

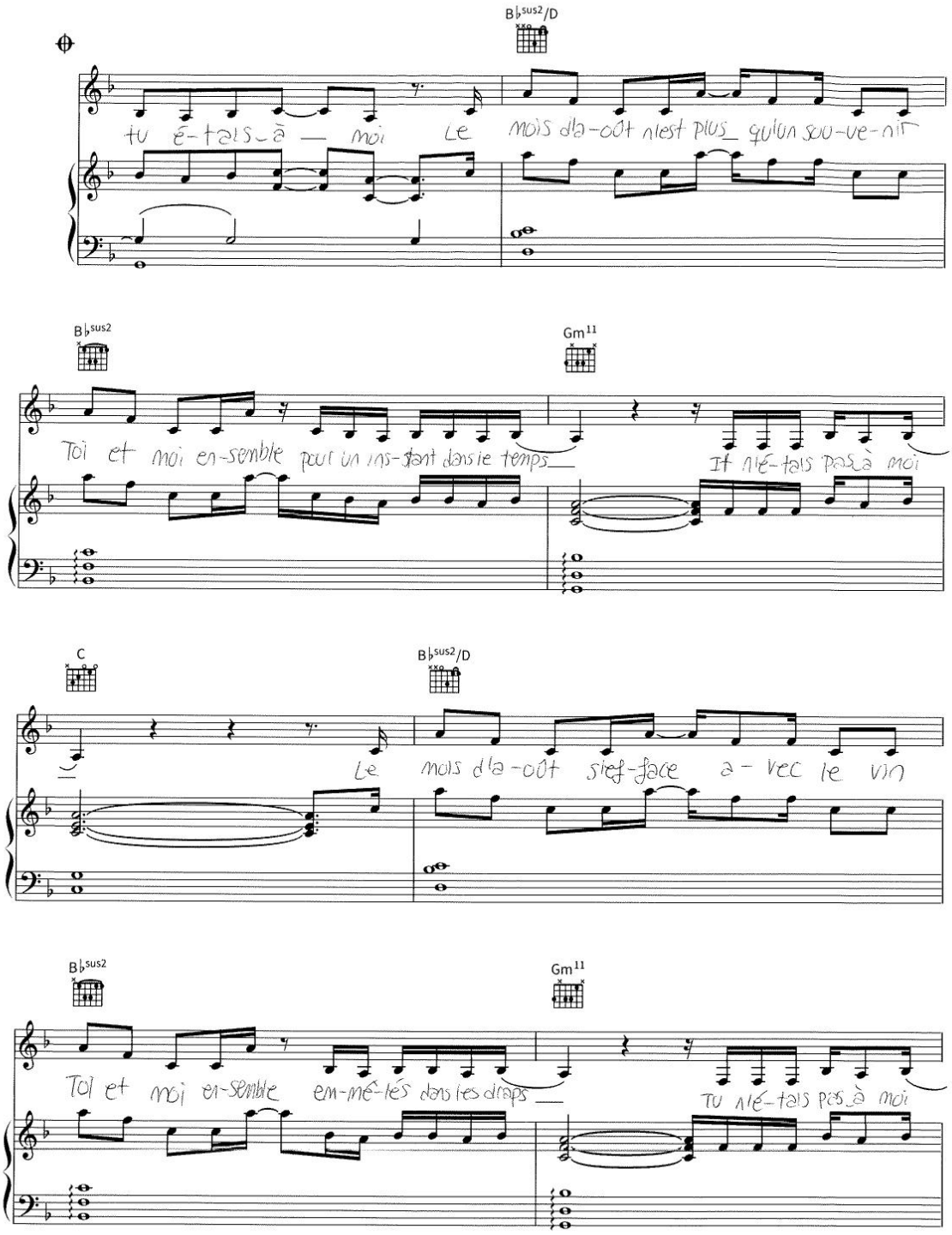
Words and Music by TAYLOR SWIFT
and JACK ANTONOFF

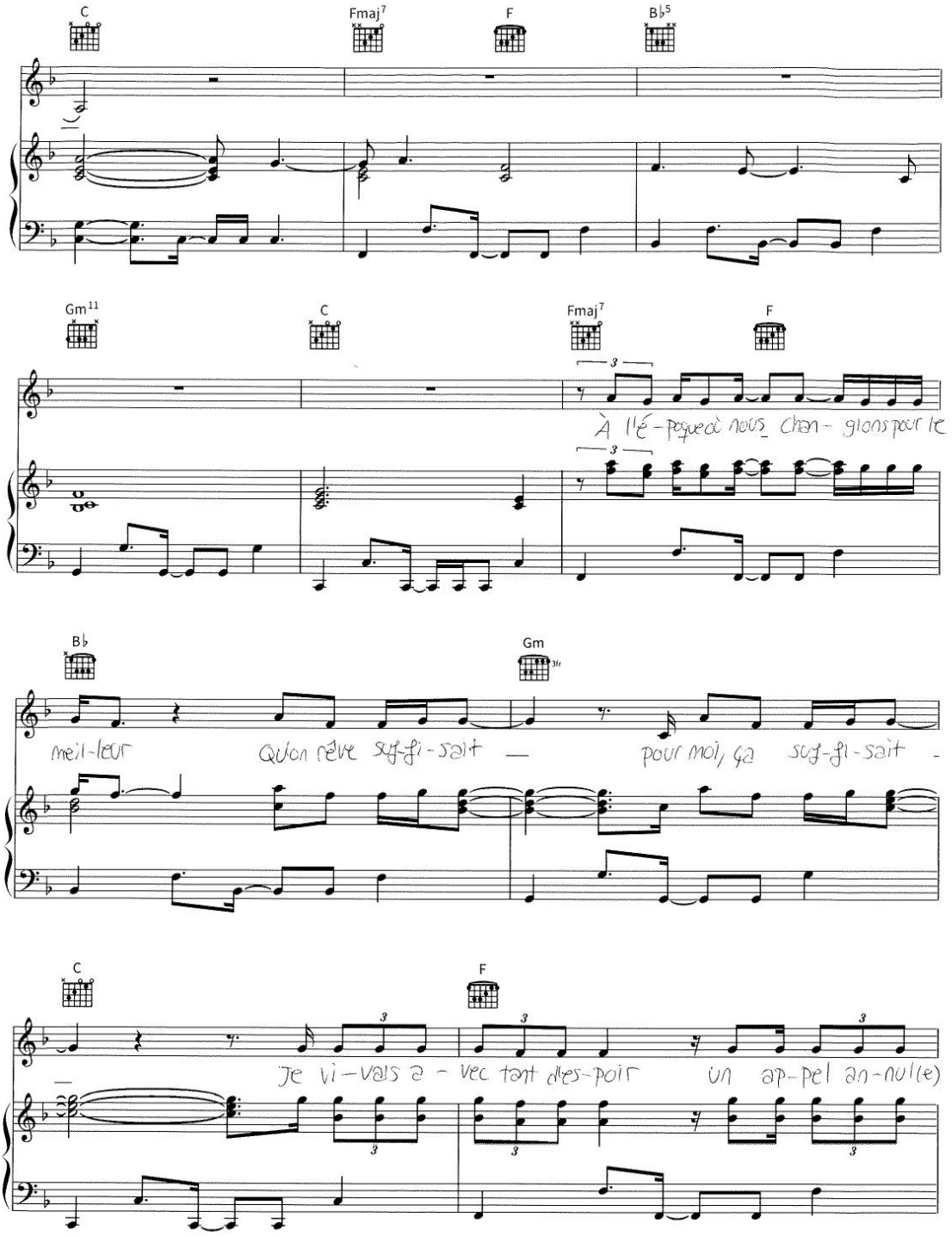


Copyright © 2020 TASRM PUBLISHING and DUCKY DONATH MUSIC
All Rights for TASRM PUBLISHING Administered by SONGS OF UNIVERSAL, INC.
All Rights for DUCKY DONATH MUSIC Administered by SONY/ATV MUSIC PUBLISHING LLC, 424 Church Street, Suite 1200, Nashville, TN 37219
All Rights Reserved Used by Permission

SHEETSFREE.COM


Fmaj7
F/B♭
mais d'a-oût n'est plus qu'un sou-ve-nir toi et moi en-semble pour un ins-tant dans le temps
Gm11
C
il n'é-tait pas à moi
le
Fmaj7
F/B♭
mais d'a-oût s'est fa-ce a-vec le vin toi et moi en-semble em-mê-lés dans les draps
Gm11
C
D.C. al Coda
tu n'é-tais pas à moi


3
B♭sus2/D
tu é-tais_à — moi Le mois d'a-oût n'est plus_ qu'un sou-ve-nir
B♭sus2
Gm11
Toi et moi en-semble pour un ins-tant dans le temps__
Il n'é-tais pas_à moi
C
B♭sus2/D
Le mois d'a-oût s'ef-face a-vec le vin
B♭sus2
Gm11
Toi et moi en-semble em-mê-lés dans les draps__
Tu n'é-tais pas_à moi


4
C
Fmaj7
F
B♭5
Gm11
C
Fmaj7
F
À l'é-poque nous chan-gions pour le
B♭
Gm
meil-leur
Qu'on rêve suf-fi-sait
pour moi ça suf-fi-sait
C
F
Je vi-vais a-vec tant d'es-poir
un ap-pel an-nu(l)e

5

B♭ Gm

rait mes plans— Et dis «j'at-tends der-rière le mal(»)

plus qu'un af-faire d'é-té —

C Fmaj7 F

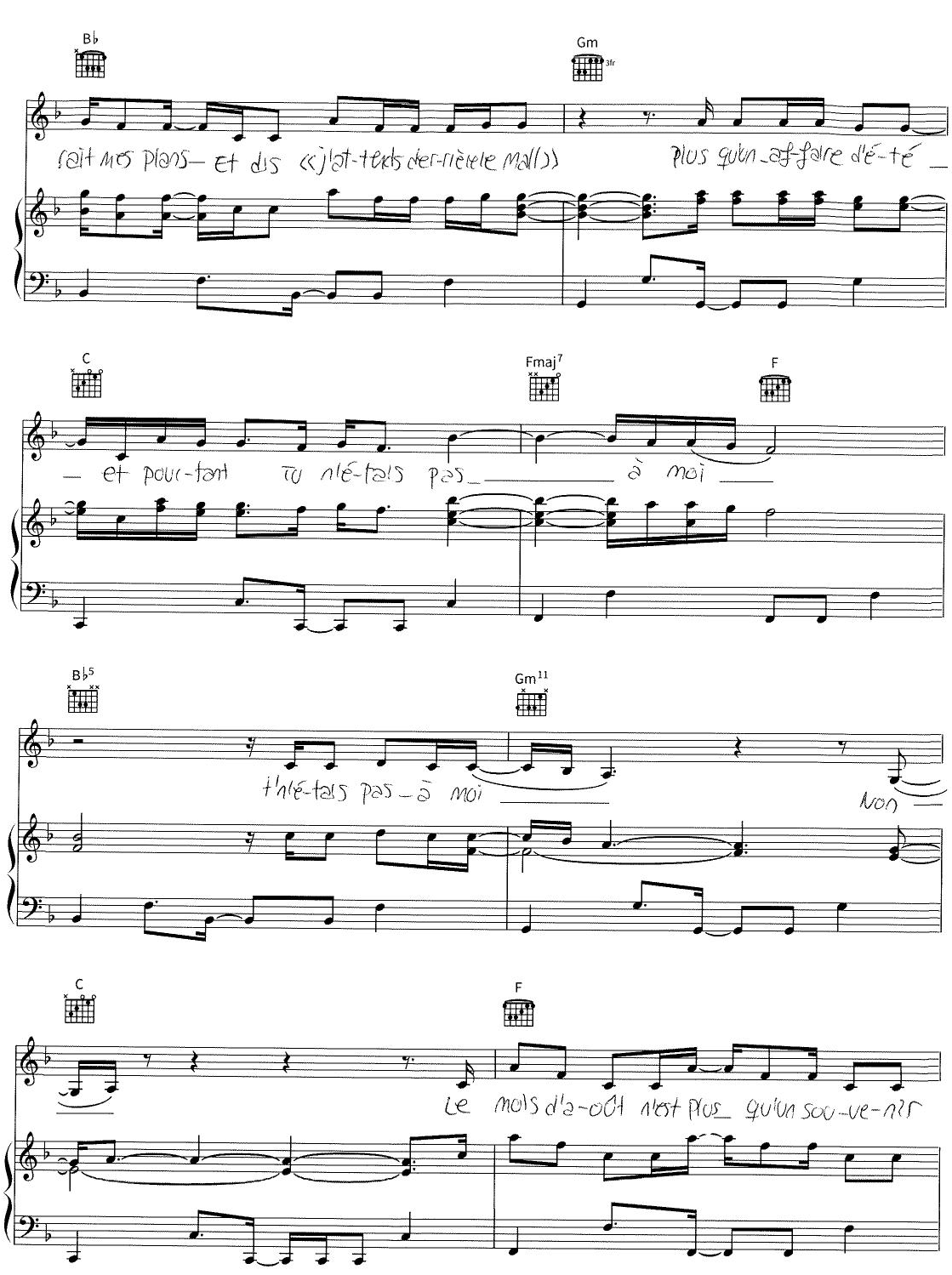
— et pour-tant tu n'é-tais pas — à moi —

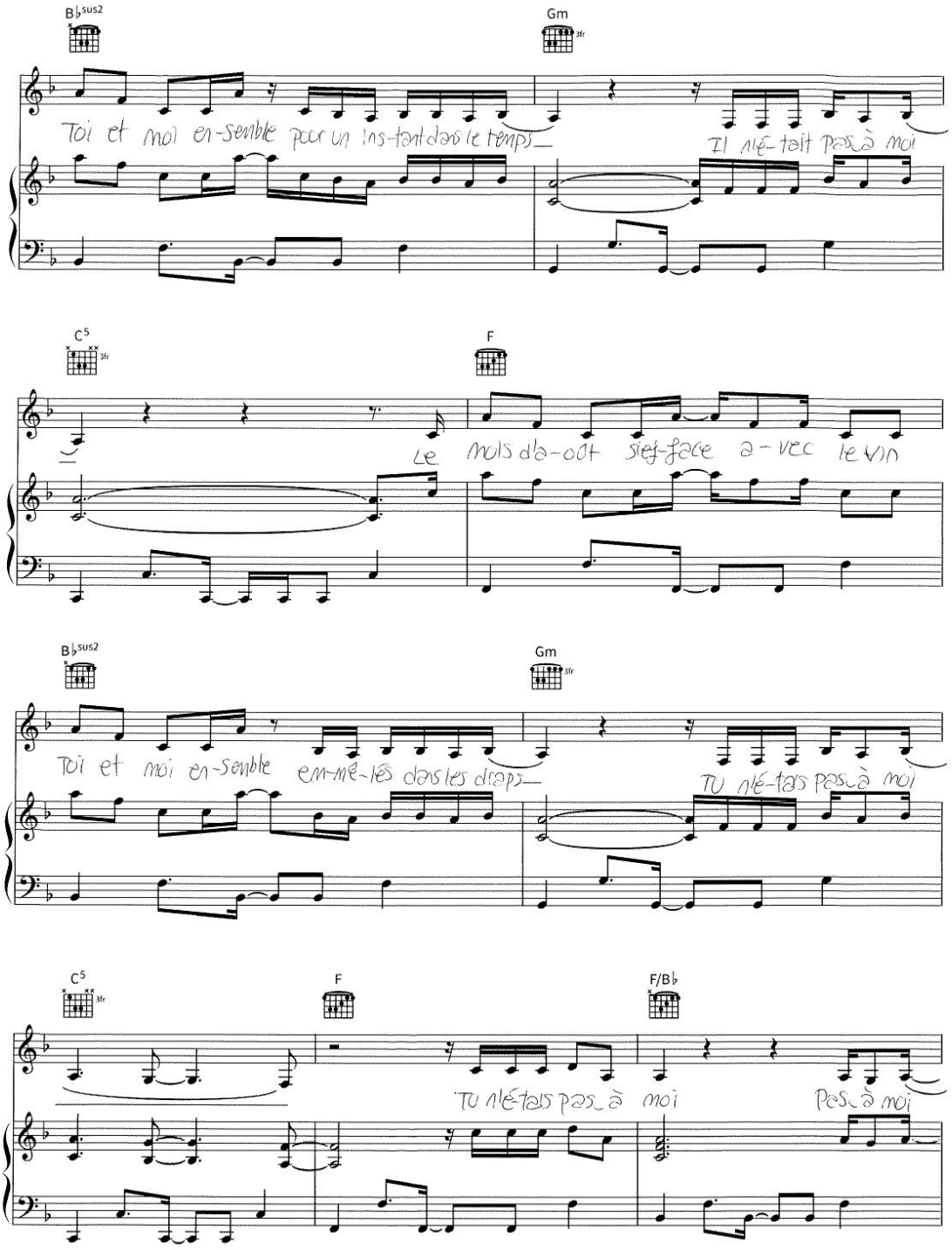
B♭5 Gm11

t'n'é-tais pas — à moi — Non —

C F

Le mois d'a-oût n'est plus qu'un sou-ve-nir




6
B♭sus2
Gm
Toi et moi en-semble pour un ins-tant dans le temps
Il n'é-tait pas à moi
C5
F
Le mois d'a-oût sief-face a-vec le vin
B♭sus2
Gm
Toi et moi en-semble em-mê-lés dans les draps
Tu n'é-tais pas à moi
C5
F
F/B♭
Tu n'é-tais pas à moi
Pas à moi

Gm11 C

Tu te sou-viens quand? Tu't sou-viens

F B♭sus2

quand j'ai frei-né j'ai dit «monte sur la caisse» Quand l'un de tes ap-pels an-nulait mes plans_

1, 2.

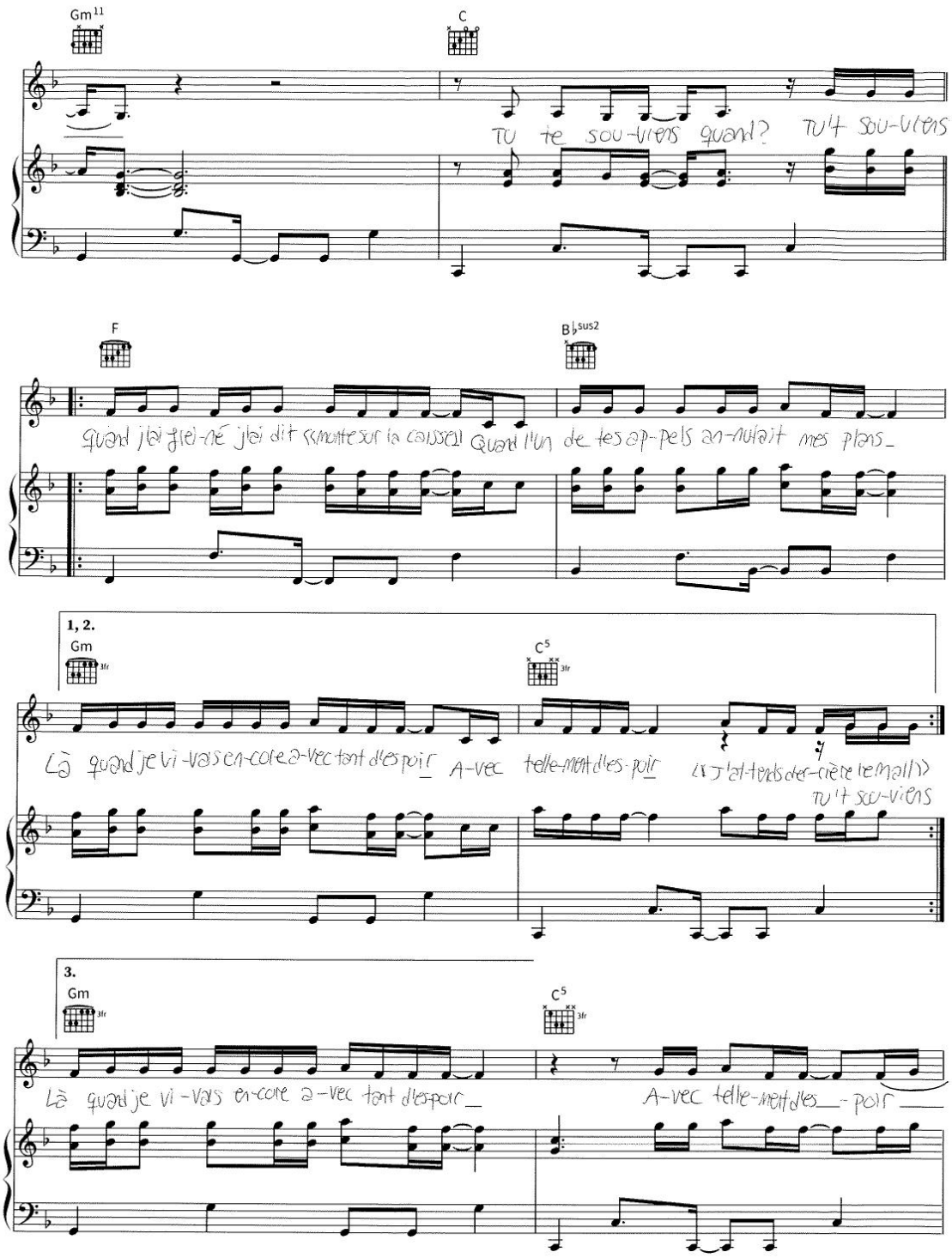
Gm C5

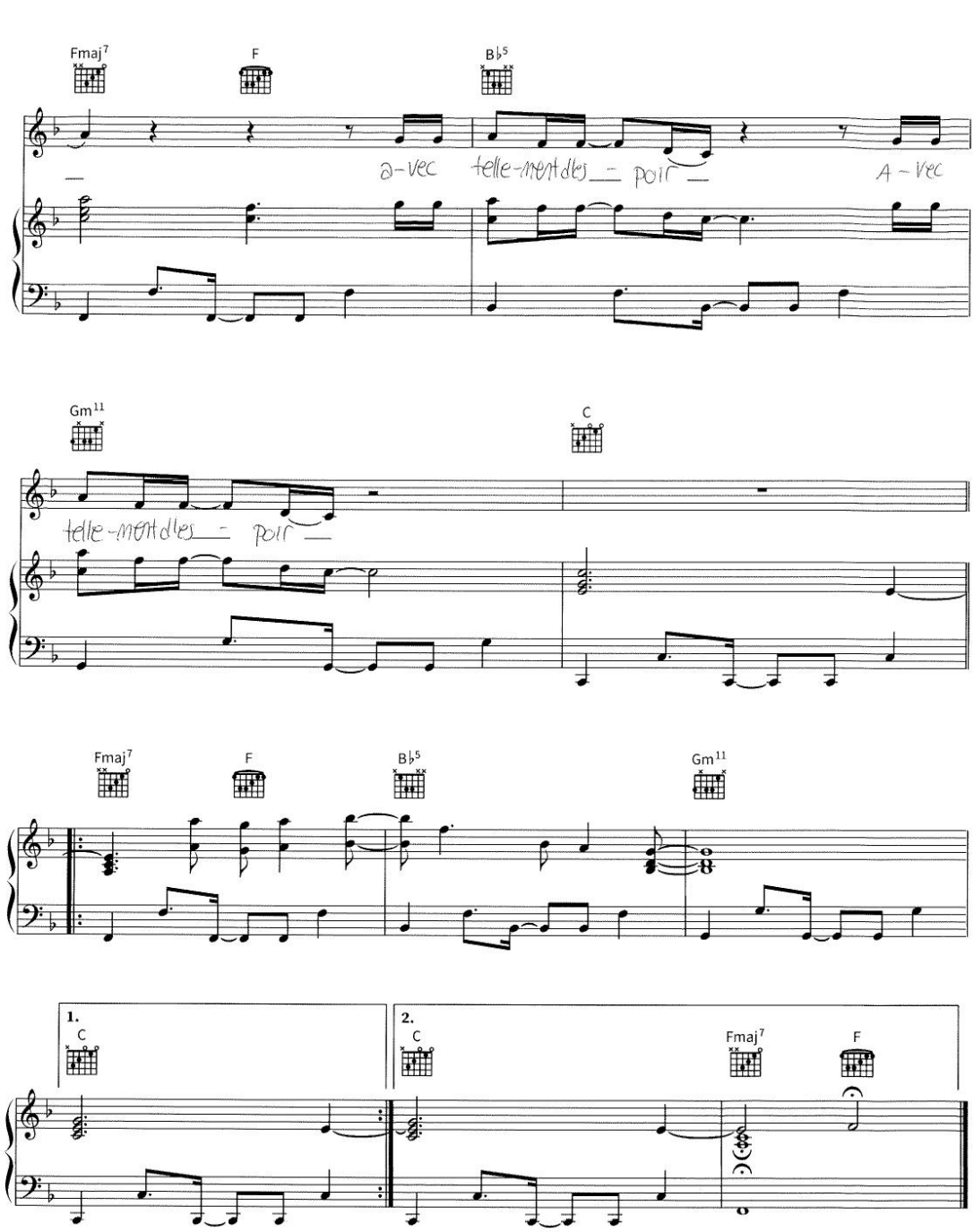
Là quand je vi-vais en-core a-vec tant d'espoir_ A-vec telle-ment d'es-poir_ «J'at-tends der-rière le mall» Tu't sou-viens

3.

Gm C5

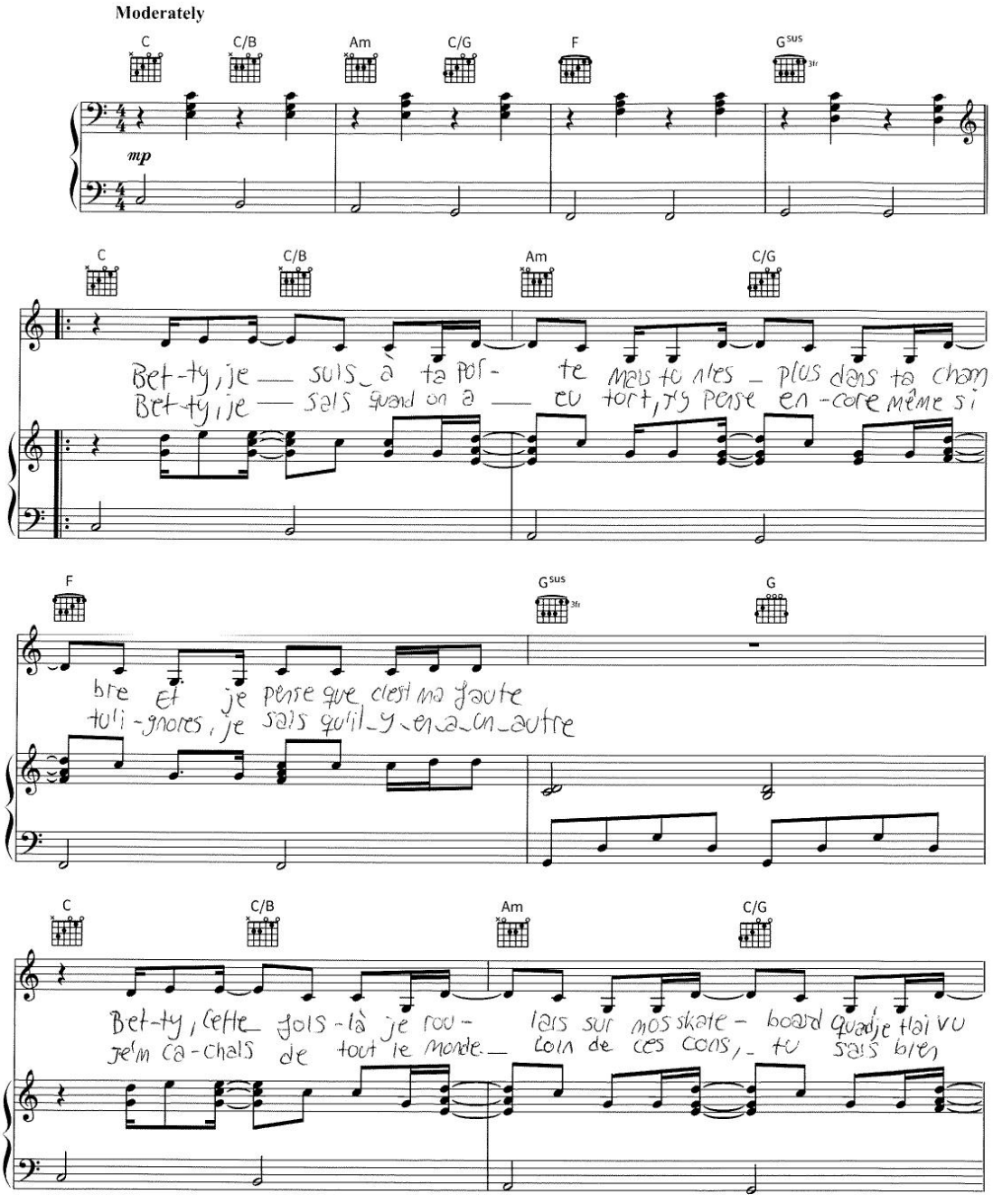
Là quand je vi-vais en-core a-vec tant d'espoir_ A-vec telle-ment d'es_-poir_




8
Fmaj7
F
B♭5
a-vec
telle-ment dles — poir —
A-vec
Gm11
C
telle-ment dles — poir —
Fmaj7
F
B♭5
Gm11
1.
C
2.
C
Fmaj7
F

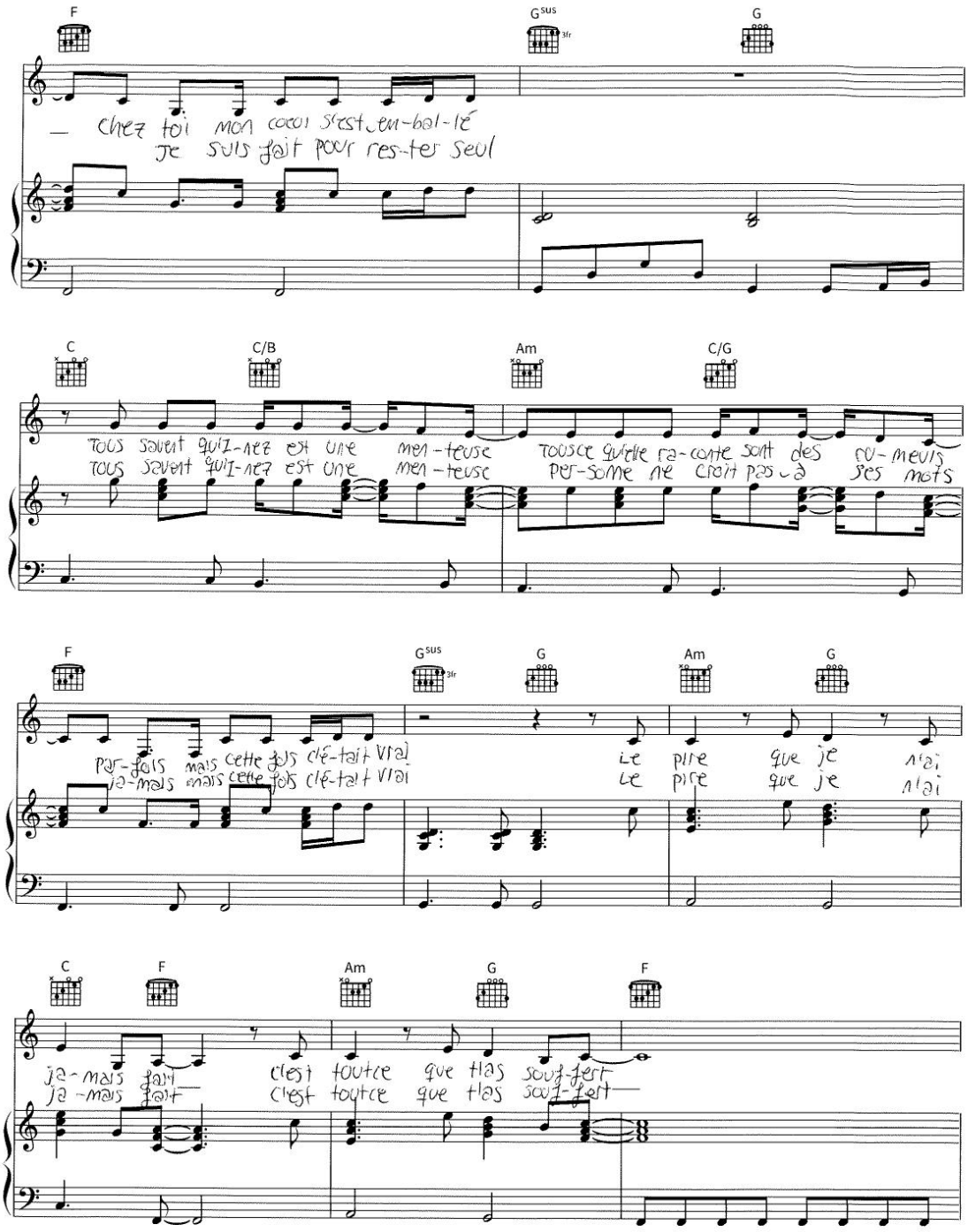
betty

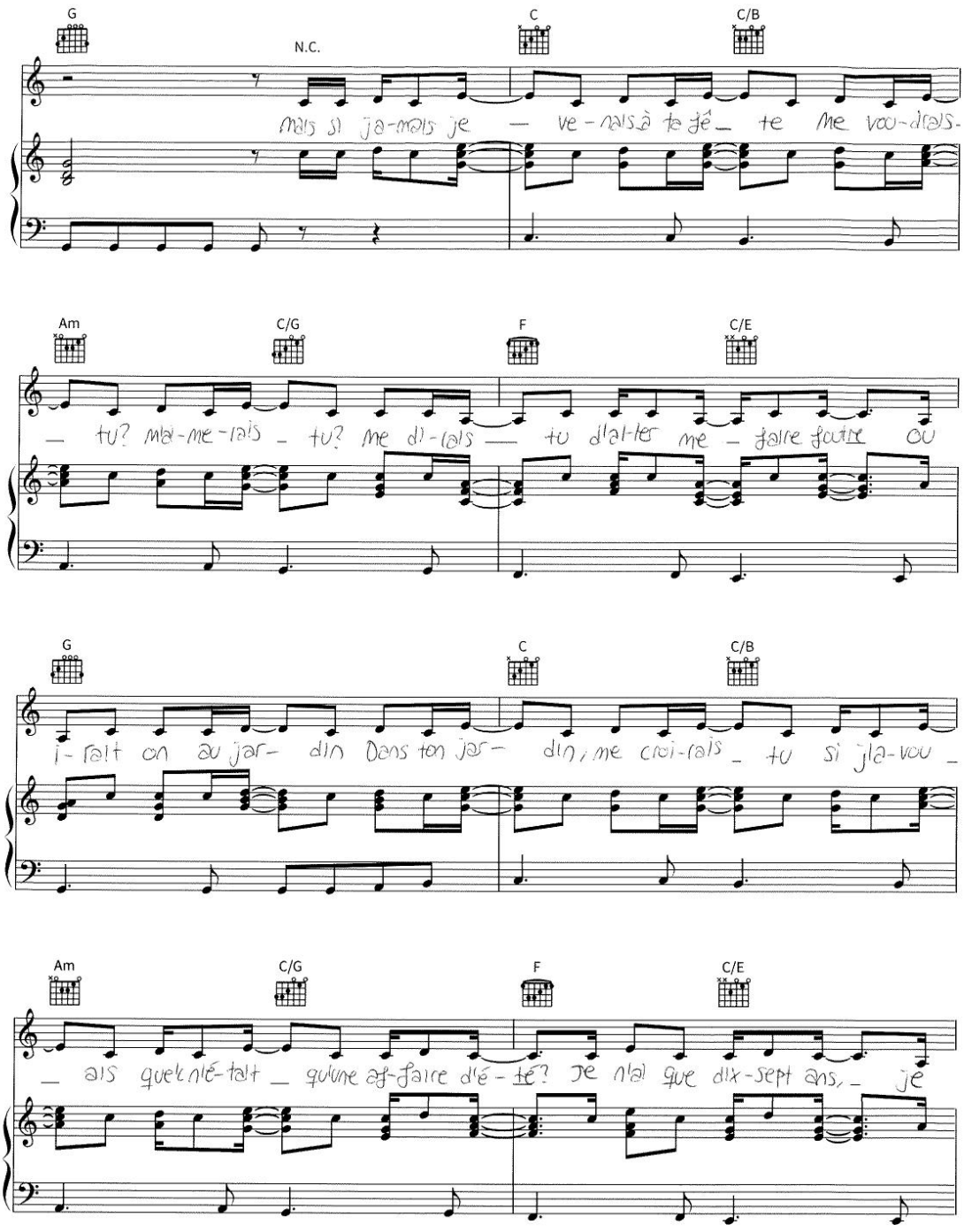
Words and Music by TAYLOR SWIFT
and WILLIAM BOWERY

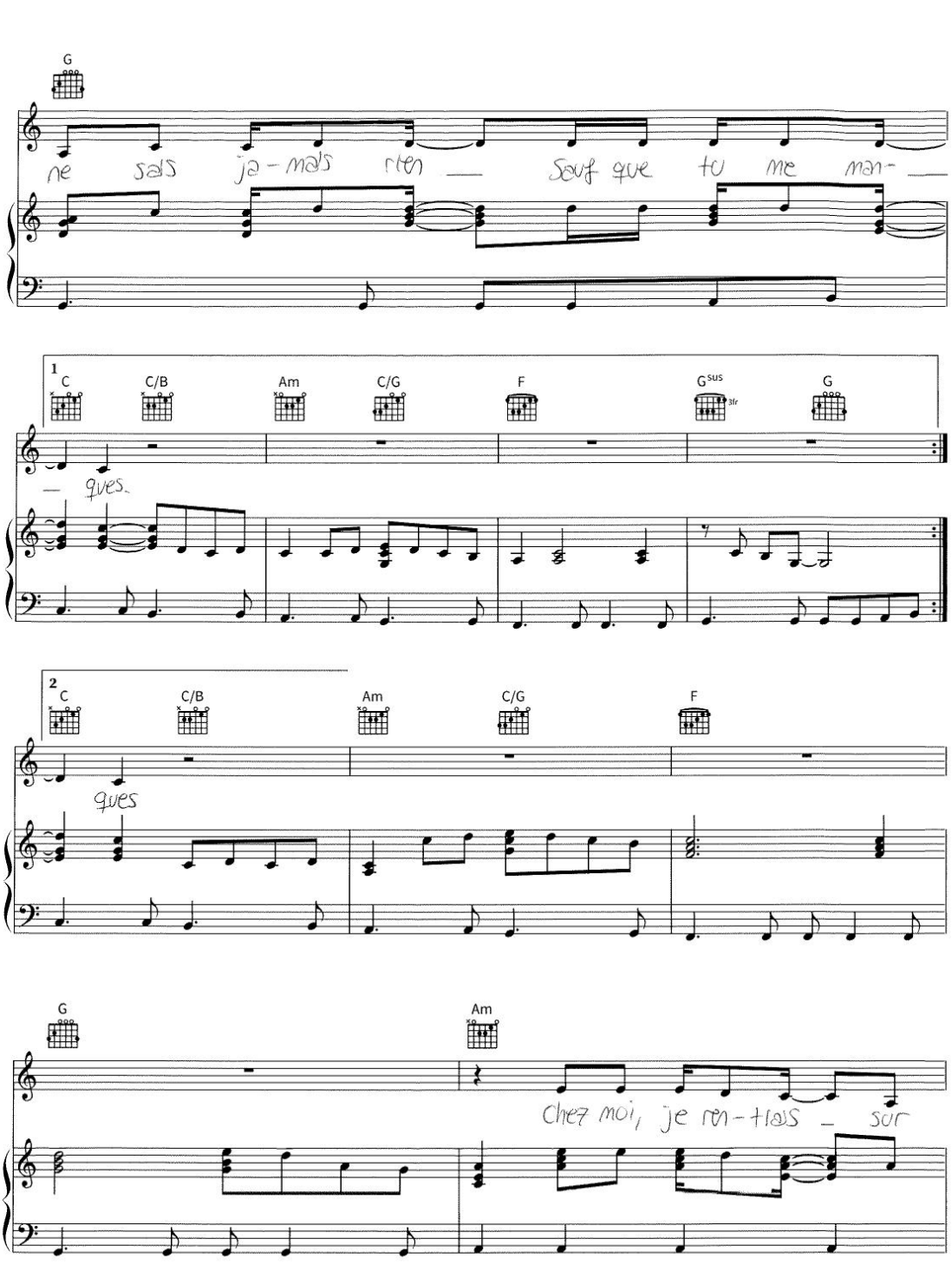


© 2020 TASRM Publishing, Songs of Universal Inc., and William Bowery Publishing Designee
Universal Music Publishing Group
All Rights Reserved

SHEETSFREE.COM


F
Gsus
3fr
G
Chez toi mon coeur s'est en-bal-lé
Je suis fait pour res-ter seul
C
C/B
Am
C/G
Tous savent qui-nez est une men-teuse
Tous savent qui-nez est une men-teuse
Toute qu'elle ra-conte sont des ru-meurs
Per-sone ne croit pas à ses mots
F
Gsus
3fr
G
Am
G
Per-fois mais cette fois c'é-tait vrai
Ja-mais mais cette fois c'é-tait vrai
Le pire que je n'ai
Le pire que je n'ai
C
F
Am
G
F
Ja-mais fait
Ja-mais fait
C'est toute que tu as souf-fert
C'est toute que tu as souf-fert


3
G
N.C.
C
C/B
mais si ja-mais je — ve-nais à te jé- te me vou-drais-
Am
C/G
F
C/E
— tu? mai-me-rais - tu? me di-rais — tu d'al-ler me - faire foutre ou
G
C
C/B
i-rait on au jar- din Dans ton jar- din, me croi-rais - tu si j'la-vou -
Am
C/G
F
C/E
— ais quelqu'é-tait — qu'une af-faire d'é- té? Je n'ai que dix-sept ans, - je


4
G
ne sais ja-mais rien — Sauf que tu me man- —
1
C
C/B
Am
C/G
F
G sus
3fr
G
— ques.
2
C
C/B
Am
C/G
F
ques
G
Am
Chez moi, je ren-trais — sur

5

C/G F

les pa-vés cas-sés _ Je pen-sais à toi _ quand elle est ap - pa-rue comme

G Am

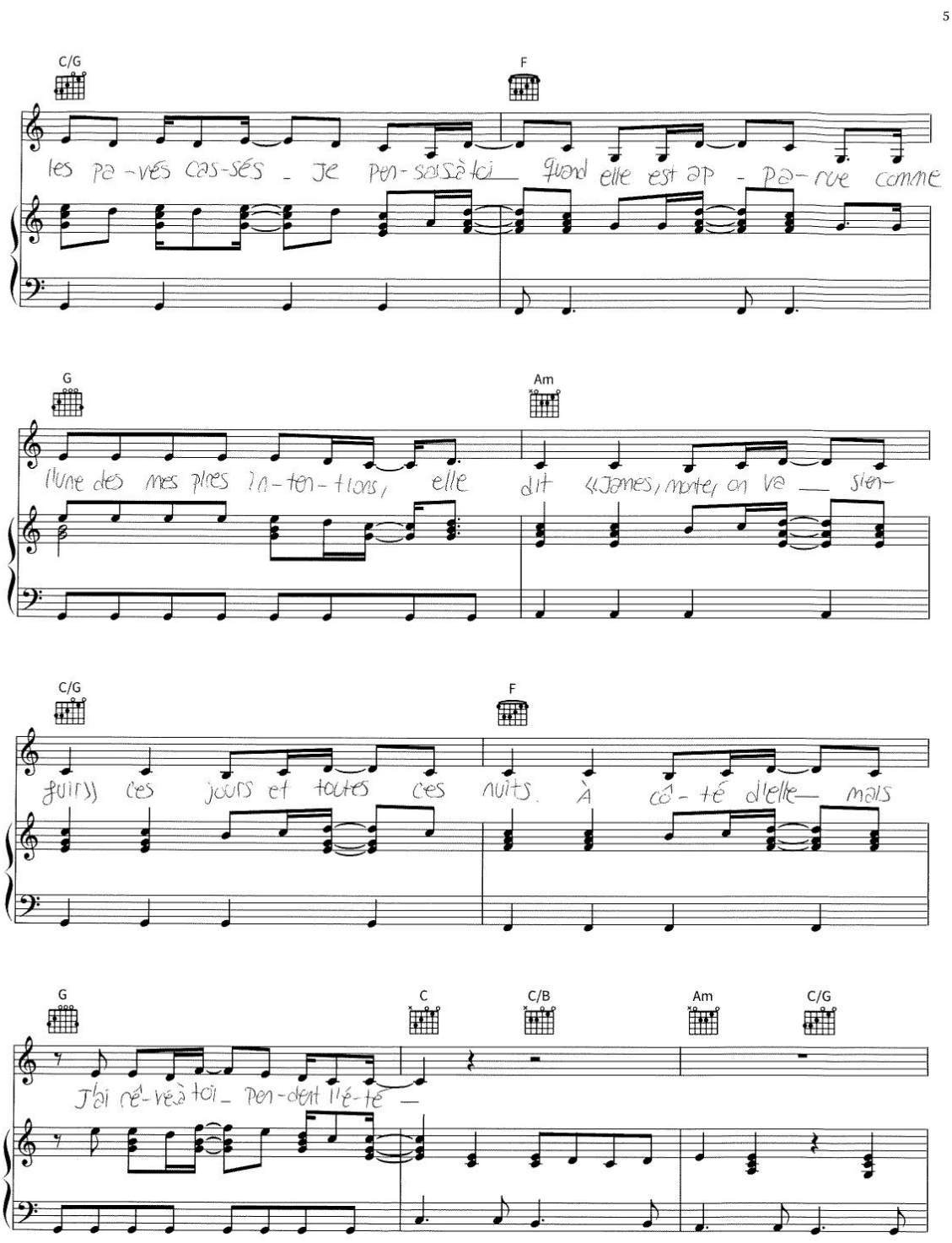
l'une des mes plus in-ten-tions, elle dit «James, monte, on va _ sien-

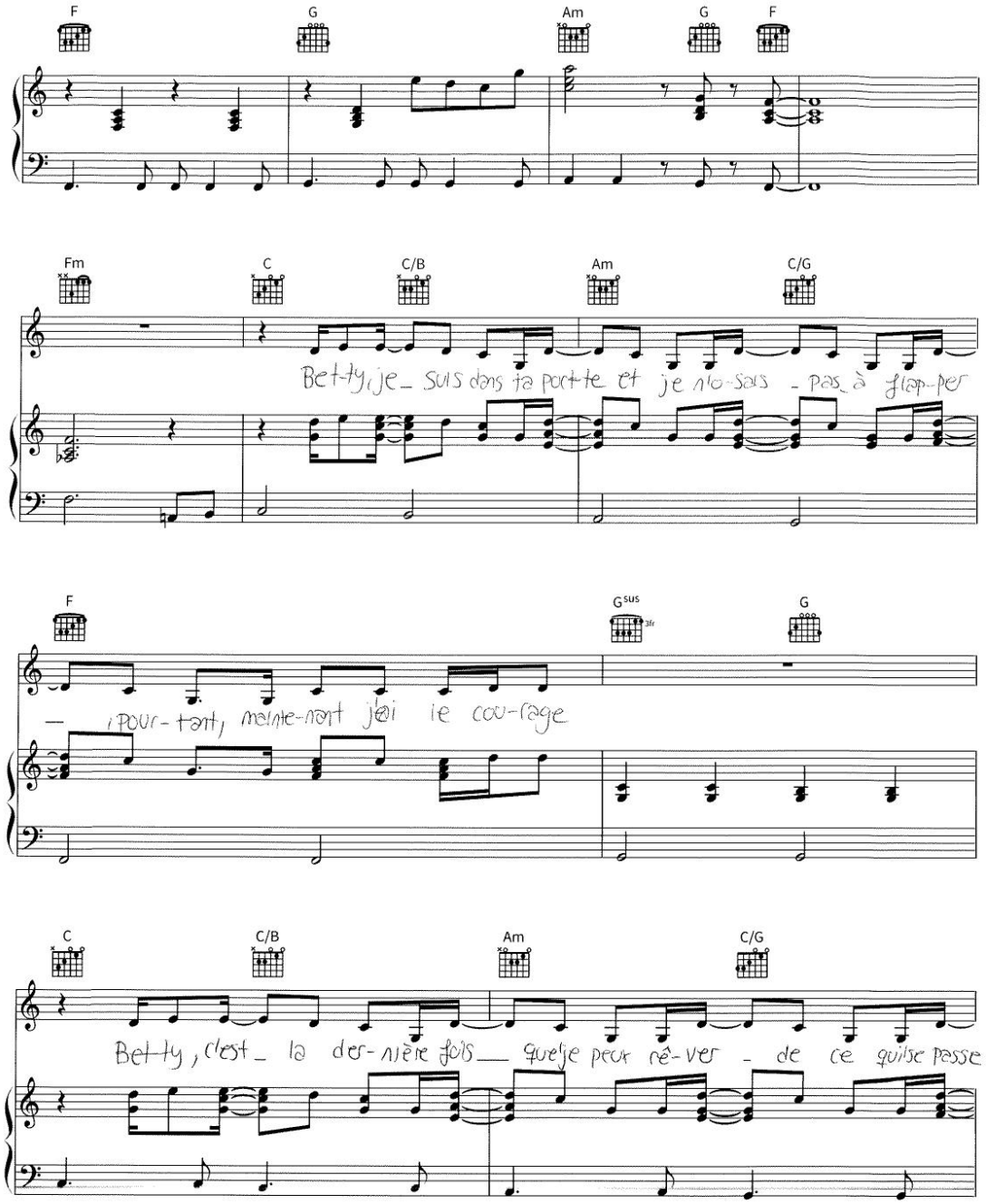
C/G F

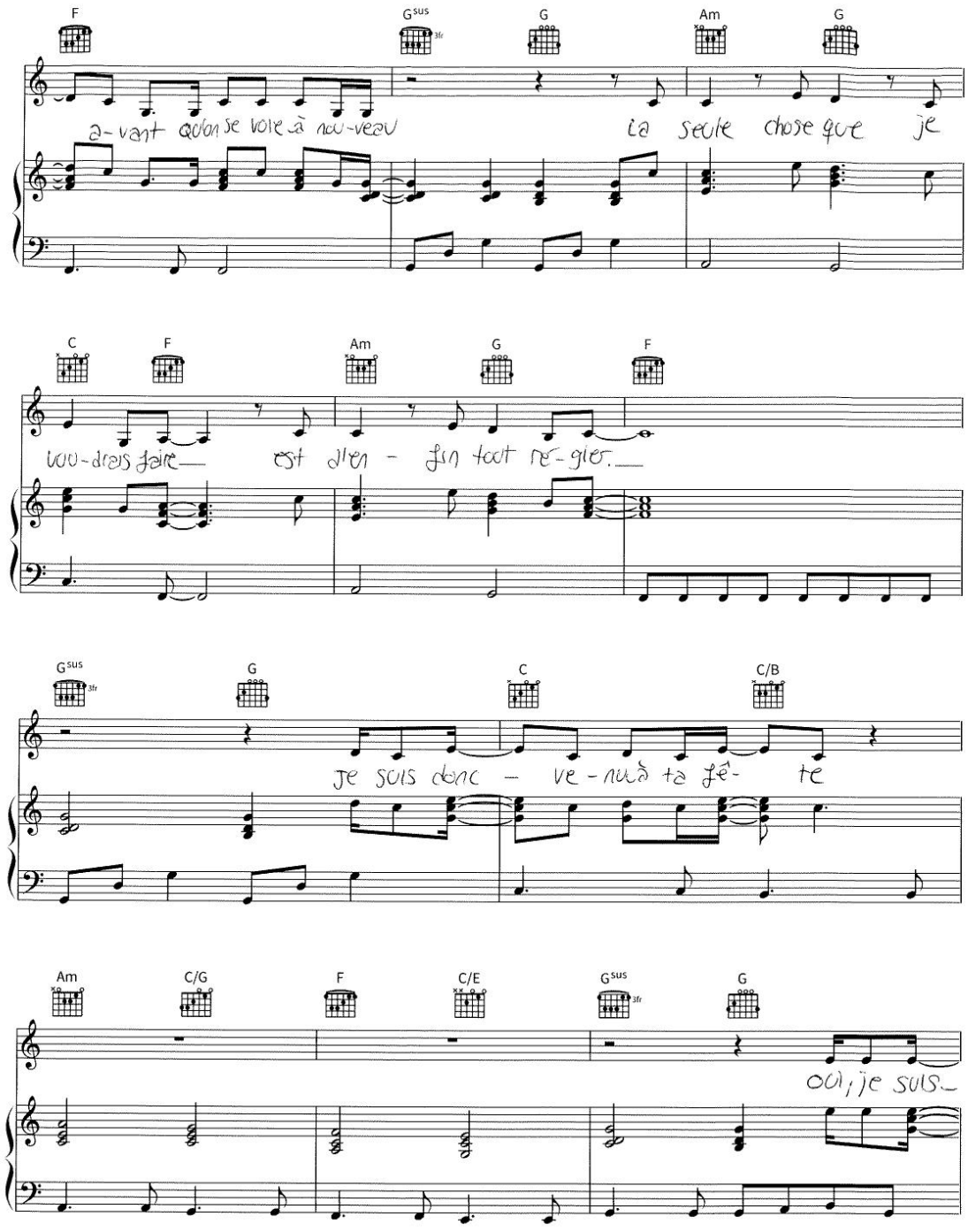
fuir» ces jours et toutes ces nuits. À cô-té d'elle _ mais

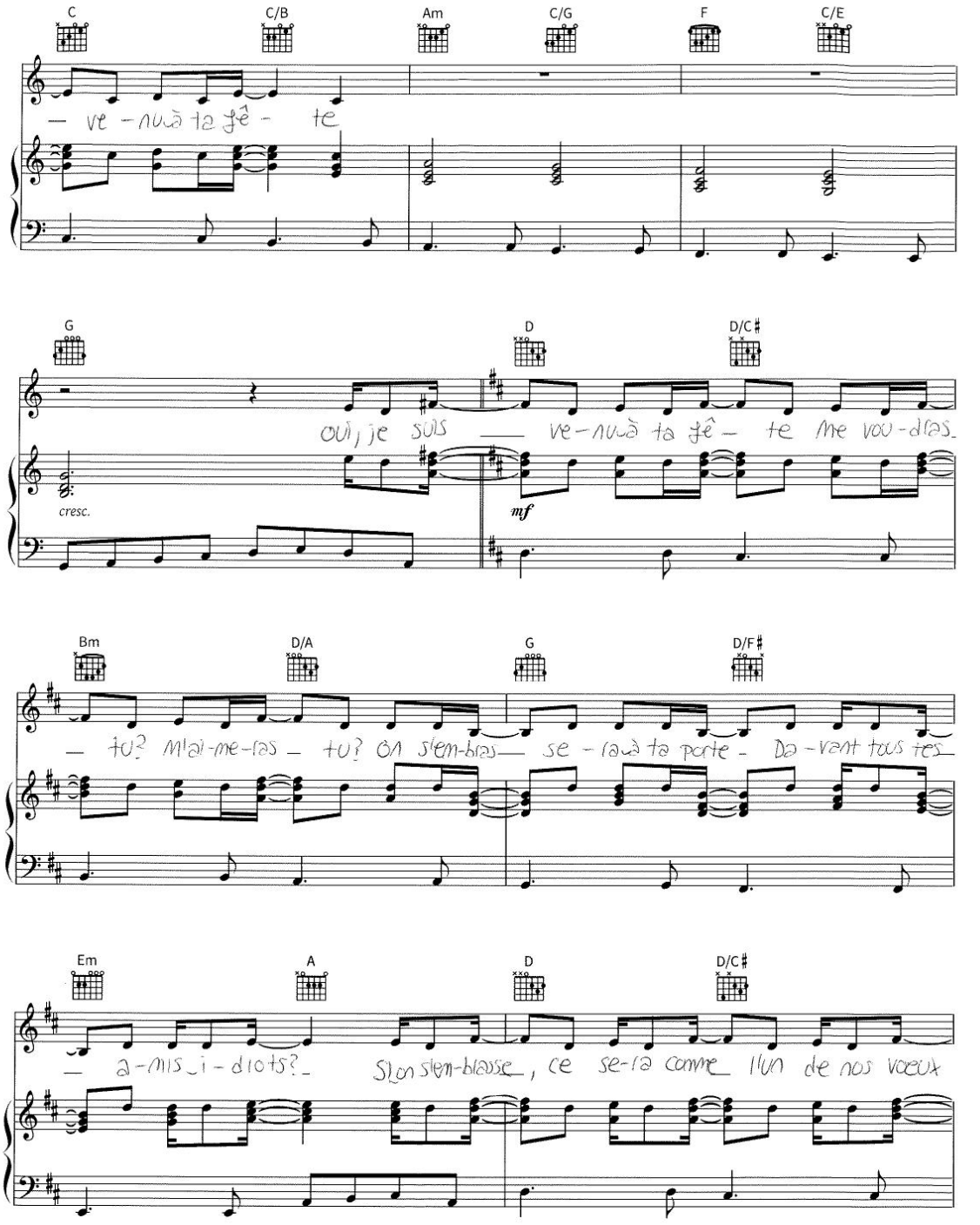
G C C/B Am C/G

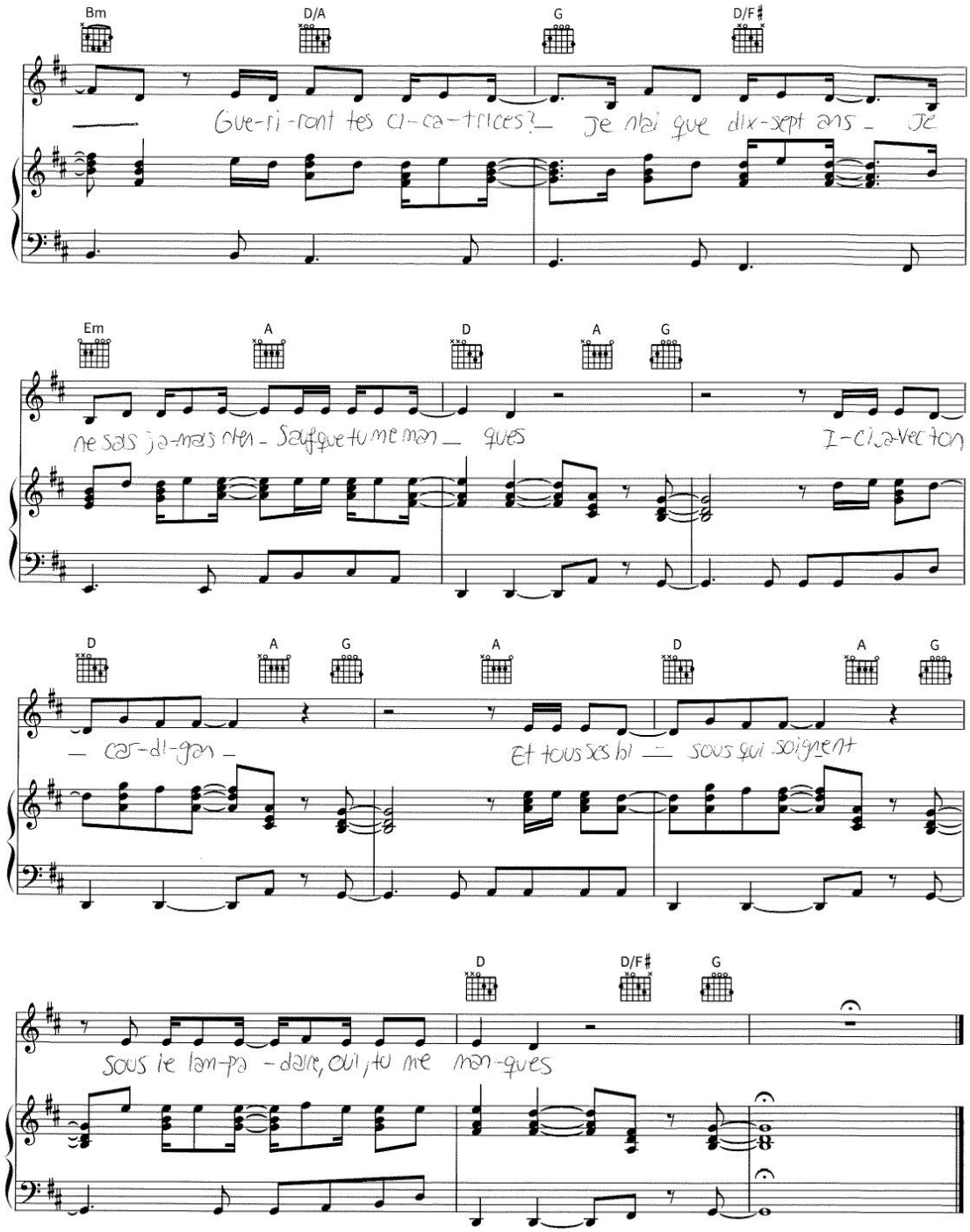
J'ai rê-vé à toi _ pen-dent l'é-té _




F G Am G F
Fm C C/B Am C/G
Bet-ty, je_ suis dans ta port-te et je n'o-sais _ pas_ à flap-per
F Gsus G
_ ,pour-tant, mainte-nant j'ai le cou-rage
C C/B Am C/G
Bet-ty, c'est_ la der-nière fois__ que je peux rê-ver _ de ce qu'il se passe

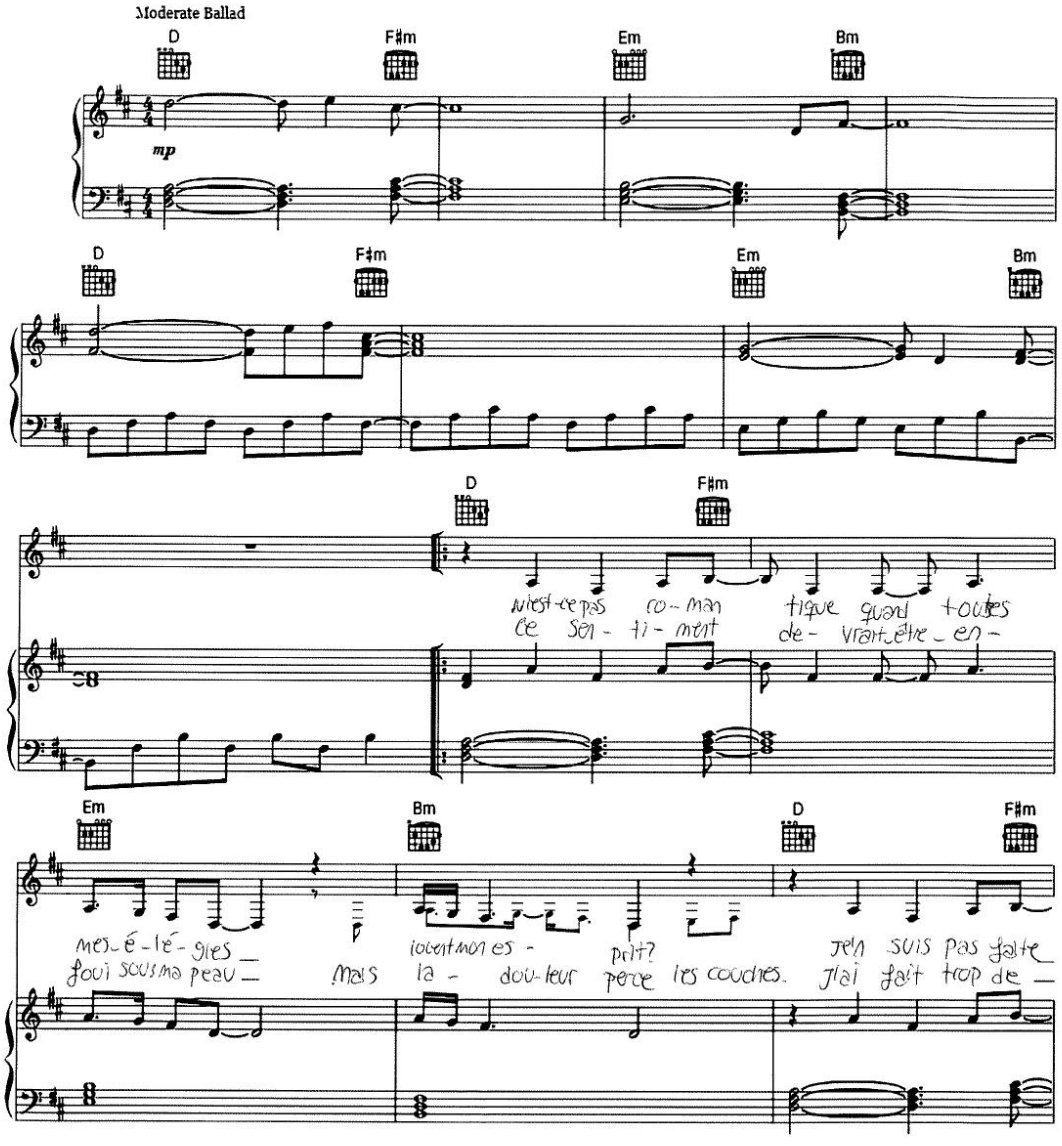

7
F
Gsus
G
Am
G
a-vant qu'on se voie à nou-veau
la seule chose que je
C
F
Am
G
F
vou-drais faire
est bien - fin tout ré-glé.
Gsus
G
C
C/B
je suis donc - ve-nu à ta fê- te
Am
C/G
F
C/E
Gsus
G
oui, je suis


8
C
C/B
Am
C/G
F
C/E
— ve - nuà ta fê - te
G
D
D/C♯
oui, je suis — ve - nuà ta fê - te me vou - dras
cresc.
mf
Bm
D/A
G
D/F♯
— tu? M'ai - me - ras — tu? On s'em - bras — se - ra à ta porte - De - vant tous tes
Em
A
D
D/C♯
— a - mis i - diots? — S'on s'em - brasse, ce se - ra comme l'un de nos voeux

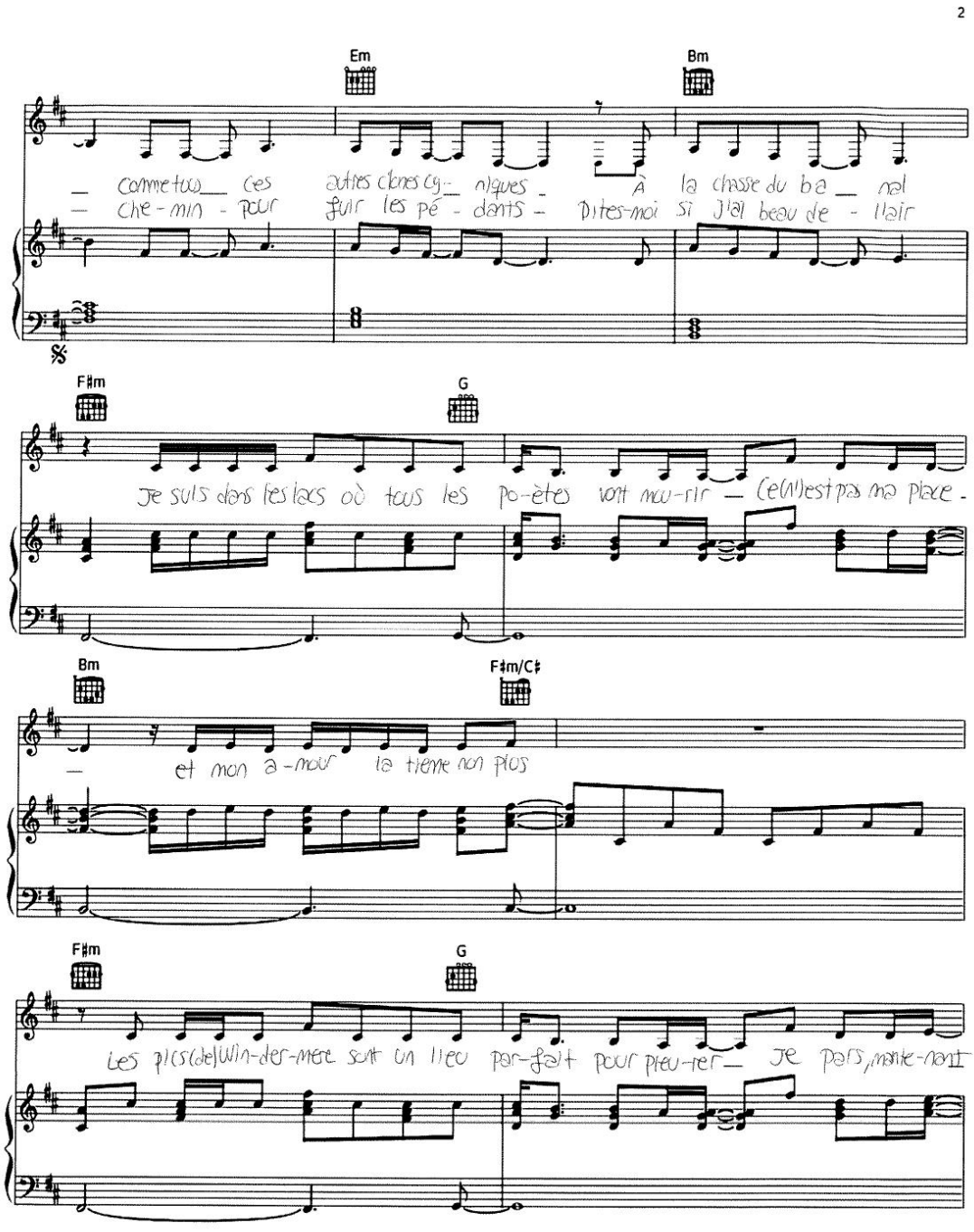

9
Bm
D/A
G
D/F♯
Gue-ri-ront tes ci-ca-trices? Je n'ai que dix-sept ans Je
Em
A
D
A
G
ne sais ja-mais rien Sauf que tu me man ques I-ci à Vec ton
D
A
G
A
D
A
G
car-di-gan Et tous ces bi sous qui soignent
D
D/F♯
G
sous le lam-pa-daire, oui, tu me man-ques

THE LAKES

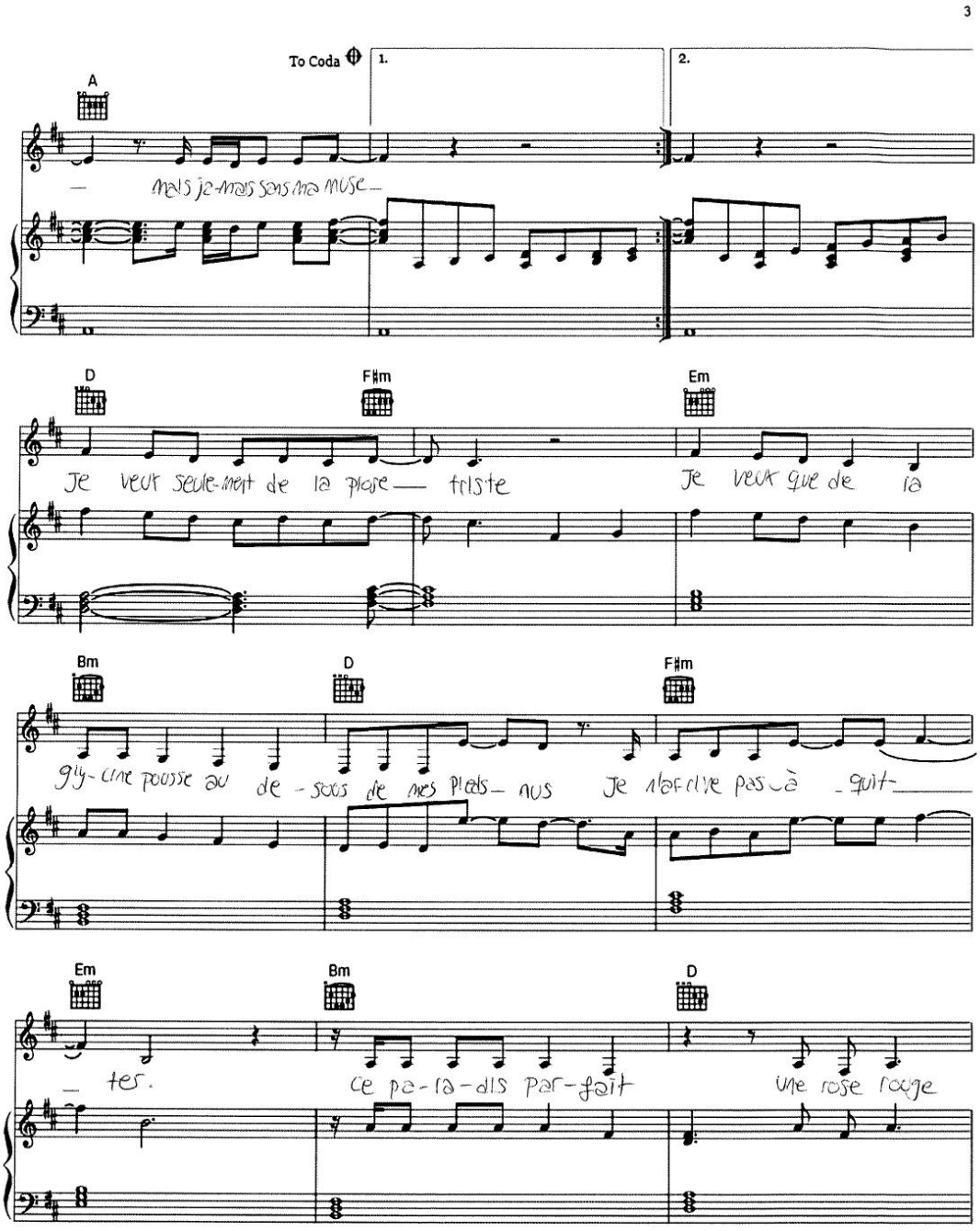
Words and Music by
TAYLOR SWIFT



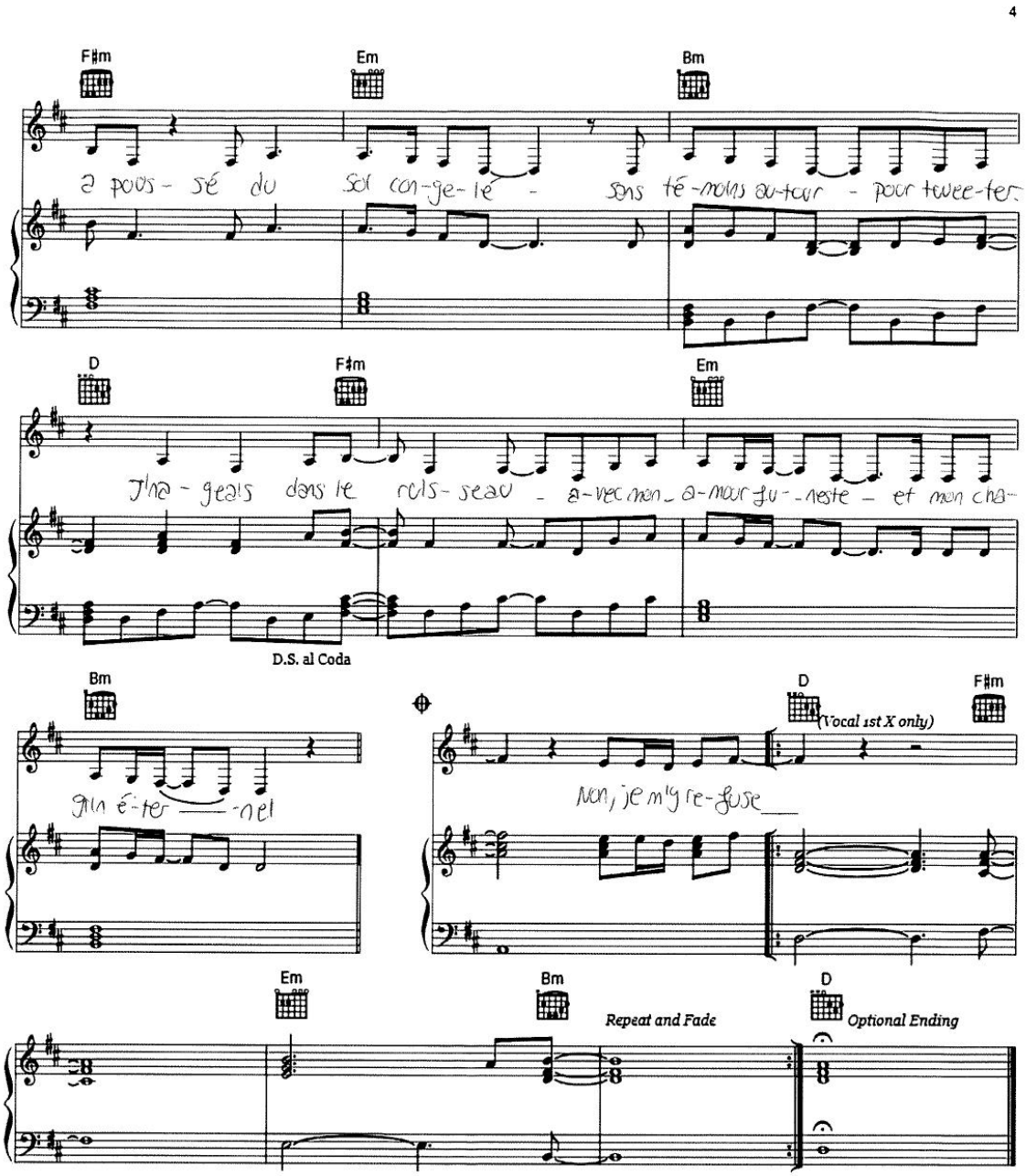
SheetMusic-Free.com



SheetMusic-Free.com



SheetMusic-Free.com



SheetMusic-Free.com

V. Conclusiones

La realización de este trabajo ha permitido comprobar que la traducción de canciones constituye una disciplina especialmente compleja, en la que intervienen simultáneamente factores lingüísticos, musicales, e incluso estilísticos y emocionales que deben conservarse en el TM. Traducir *folklore* al francés no ha consistido únicamente en trasladar las letras desde el inglés, sino en intentar reconstruir el universo narrativo y poético manteniendo la esencia del álbum original. A lo largo del proceso, se ha constatado que la traducción de canciones exige un grado de creatividad mucho mayor del esperado inicialmente, ya que el traductor debe tomar decisiones constantes para equilibrar fidelidad, naturalidad, ritmo, musicalidad y carga simbólica. En este sentido, se adaptó tanto del contenido como del estilo original, manteniendo su fluidez y resolviendo los problemas de traducción que iban surgiendo durante el proceso; todo esto siguiendo las teorías y técnicas que existen en torno a la traducción musical.

Uno de los principales aprendizajes derivados de este trabajo ha sido comprender hasta qué punto la traducción musical obliga a renunciar parcialmente a determinados elementos para preservar otros. Intentar comprender y justificar cuáles se mantienen y cuáles se descartan. En muchas ocasiones, mantener una imagen poética implicaba modificar la estructura sintáctica; conservar el ritmo requería reformular completamente un verso; y respetar la musicalidad de una estrofa suponía alterar ciertos matices semánticos. Esto pone en relieve que la traducción de canciones no puede entenderse como un simple proceso de equivalencia lingüística, sino como una operación de recreación artística condicionada por múltiples factores, a veces percibidos como restricciones de la propia disciplina.

Las canciones seleccionadas han evidenciado problemas traductológicos muy diferentes entre sí. En *'the 1'*, por ejemplo, la dificultad principal residía en conservar el tono nostálgico (verbos al pasado) de la canción sin perder la fluidez natural del francés. En esta canción, Taylor Swift combina expresiones coloquiales con imágenes emocionales cotidianas, lo que obligó a encontrar soluciones que sonaran espontáneas sin eliminar la profundidad lírica del texto. Asimismo, debía mantenerse el carácter hipotético (verbos al condicional) y melancólico de la canción constantemente, ya que gran parte de su fuerza emocional depende de esa sensación de «lo que podría haber sido, pero no fue».

En '*cardigan'*, la complejidad aumentó considerablemente debido al peso simbólico de las imágenes presentes en la canción y al juego intertextual que estas acarreaban. Elementos ya comentados como el «cardigan», la sangre, el humo o las referencias a Peter Pan forman parte de la memoria poética de Taylor Swift y muchos funcionan como símbolos recurrentes dentro de su universo artístico. La traducción debía conservar estas conexiones intertextuales para no romper la cohesión narrativa del álbum, o trasladarlas de manera que la idea se mantuviera. Además, esta canción presenta numerosos versos ambiguos que permiten distintas interpretaciones por parte de los oyentes. Reproducir esa ambigüedad en francés fue uno de los mayores retos del

trabajo, ya que cualquier elección demasiado explícita podía reducir la riqueza interpretativa del original. Así pues, dichos versos problemáticos fueron traducidos de la manera más cercana posible al original.

Por su parte, '*august'* planteó un desafío especialmente relacionado con la musicalidad y con ciertos elementos importantes para los oyentes. Se trata de una canción profundamente nostálgica, construida a partir de recuerdos y ecos emocionales. La repetición de ciertas estructuras y expresiones era fundamental para transmitir la sensación de memoria difusa que caracteriza la canción. Musicalmente, algunos versos tuvieron que ser desplazados para ajustarse de manera más adecuada al ritmo y a la estructura melódica de la canción. Desde el punto de vista semántico, expresiones como «salt air», «meet me behind the mall» o «for the hope of it all» se consideraron elementos esenciales del imaginario lírico del original y, por ello, se procuró conservarlas a toda costa, procurando al mismo tiempo no transgredir en exceso los criterios establecidos por el «pentathlon principle».

En el caso de *'betty'*, la principal dificultad residía en reproducir la voz narrativa de James. La canción está escrita desde la perspectiva de un adolescente inmaduro que intenta justificarse constantemente, y gran parte de la caracterización del personaje depende precisamente de ese tono inseguro, impulsivo y contradictorio. Por ello, la traducción debía conservar tanto el registro juvenil como las vacilaciones emocionales presentes en el original de manera natural. Por otro lado, resultó verdaderamente complejo encontrar rimas ingeniosas —sobre todo en el pasaje ya señalado en el comentario— y, simultáneamente, asegurar la presencia de referencias cruzadas con las canciones *'cardigan'* y *'august'*. Estas conexiones intertextuales exigían conservar determinados símbolos con el fin de mantener la cohesión interna del triángulo amoroso presente en el álbum *folklore*.

Finalmente, '*the lakes'* supuso probablemente el reto más complejo desde el punto de vista cultural e intertextual, más allá del álbum. La canción contiene numerosas referencias literarias, geográficas y simbólicas vinculadas al romanticismo inglés y a la idea del artista que busca refugio lejos de la exposición pública. En este caso, muchas referencias no podían sustituirse ni adaptarse completamente sin alterar la intención original de la autora. Por ello, se optó generalmente por mantener los elementos culturales propios del texto origen, aun asumiendo que ciertas connotaciones podían perderse parcialmente en la lengua meta; si bien otros tuvieron que ser sacrificados, por ejemplo, el juego fonético de palabras con el nombre poeta inglés William Wordsworth, finalmente resuelto con el nombre del poeta francés Charles Beaudelaire.

A lo largo de todo el proceso de traducción, uno de los aspectos más difíciles ha sido encontrar un equilibrio entre la fidelidad al contenido y la naturalidad del francés. En numerosas ocasiones, una traducción demasiado literal producía resultados artificiales o poco musicales, mientras que una adaptación excesiva podía alejar el texto de la intención original. Mi labor confirma las teorías estudiadas en el marco teórico sobre la

imposibilidad de conservar simultáneamente todos los elementos de una canción. El traductor debe establecer prioridades y decidir qué aspectos resultan esenciales —y cuáles tienen menor importancia— en función del objetivo de la traducción.

Otro aspecto importante que se ha podido constatar es la relevancia de la dimensión semántica y emocional en la traducción musical. Este es un álbum basado principalmente en sensaciones, recuerdos y atmósferas íntimas. Por ello, traducir las canciones requería no solo comprender el significado de las letras, sino también interpretar su efecto emocional. En este sentido, el análisis previo de las canciones resultó fundamental para identificar símbolos recurrentes, relaciones intertextuales y matices emocionales que podían pasar desapercibidos en una primera lectura.

Asimismo, este trabajo ha permitido reflexionar sobre el papel creativo del traductor y sobre el debate existente en torno a considerar la traducción de canciones como un proceso de traducción propiamente dicho o de transcreación, cuestión ya comentada en el apartado 2.2. En este caso, el traductor de canciones actúa casi como un segundo autor, ya que debe reconstruir imágenes, emociones y efectos sonoros dentro de las posibilidades que ofrece otra lengua. Esto convierte la traducción de canciones en una actividad especialmente exigente, pero también enriquecedora y creativa.

De este trabajo también se desprende que las principales dificultades de la traducción de canciones residen, en gran medida, en las diferencias prosódicas entre lenguas. El inglés presenta una estructura más sintética y condensada que el francés, lo que influye directamente en la métrica, el ritmo y la distribución de las sílabas dentro del verso. Mientras que el inglés puede expresar una idea completa mediante palabras monosilábicas, el francés requiere con frecuencia más elementos gramaticales —artículos, pronombres o preposiciones— que alargan el verso. Por ello, durante el proceso de traducción fue necesario recurrir constantemente a técnicas como la modulación, la transposición o la compensación (Hurtado, 2001) para preservar el equilibrio entre sentido, musicalidad y cantabilidad.

Este problema se observa claramente en versos como «You drew stars around my scars» (*'cardigan'*), donde el inglés concentra en muy pocas sílabas una fuerte carga poética y sonora basada en la aliteración y la rima interna entre «stars» y «scars». Una traducción literal al francés, como «Tu dessinais des étoiles autour de mes cicatrices», conserva el sentido semántico, pero desestructura completamente la métrica y altera el ritmo melódico del verso original. Del mismo modo, expresiones breves como «Get in the car» (*'august'* / *'betty'*) requieren en francés estructuras más largas, como «Monte dans la voiture», que añaden sílabas y obligan al traductor a reorganizar el verso o compensar la pérdida rítmica en otras partes de la canción. En consecuencia, el traductor de canciones debe actuar también como mediador poético y rítmico, tomando decisiones creativas que permitan mantener la función estética y emocional del texto meta.

En cuanto a la valoración personal de la experiencia, puede afirmarse que la tarea ha sido tan compleja como satisfactoria. Traducir *folklore* ha supuesto enfrentarse continuamente a problemas difíciles de resolver, ya fueran en relación con la métrica, la musicalidad y las referencias intertextuales. Hubo momentos en los que encontrar una solución adecuada para un solo verso requería numerosas reformulaciones y decisiones difíciles. Sin embargo, precisamente esa dificultad ha hecho que el proceso resultara enriquecedor desde el punto de vista académico y personal.

Por otro lado, los comentarios de traducción han sido clave para tomar conciencia de las estrategias empleadas y justificar cada elección traductiva. Analizar los problemas encontrados y explicar las soluciones adoptadas ha permitido comprender mejor las implicaciones de cada decisión.

En definitiva, este trabajo de fin de grado confirma que la traducción de canciones constituye una modalidad traductora compleja dentro del campo de la traducción literaria que combina análisis lingüístico, creatividad literaria y sensibilidad musical. El álbum *folklore* de Taylor Swift ha resultado ser un corpus rico para explorar estas cuestiones debido a la profundidad narrativa y simbólica del álbum. A través de esta propuesta de traducción comentada, se ha intentado demostrar que traducir canciones no significa únicamente trasladar palabras, sino reconstruir emociones y atmósferas que se expresan mediante recursos literarios concretos, como el oxímoron, la hipérbole o la metáfora, para que puedan seguir resonando en otra lengua.

Finalmente, puede concluirse que, pese a todas las dificultades encontradas, el proceso ha sido enormemente satisfactorio. La posibilidad de trabajar con un álbum tan complejo desde el punto de vista lírico y expresivo ha permitido poner en práctica conocimientos teóricos de traducción y desarrollar competencias creativas. Más allá del resultado final, el verdadero valor de este trabajo reside en el aprendizaje obtenido durante todo el proceso y en la constatación de que la traducción de canciones es una disciplina tan desafiante como apasionante.

VI. Bibliografía y webgrafía

@corgggggggggg. (2021). *«Someone like Betty is analogised with a cardigan...»*. Reddit. https://www.reddit.com/r/TaylorSwift/comments/oo7n6z/why_the_cardigan_metaphor_doesnt_suck/ [Consultado el 11 de febrero de 2026]

@fallontonight. (2023). *«I think the first time that I started dropping sort of cryptic clues…»*. Instagram. https://www.instagram.com/reel/CstfP_VJy7c/ [Consultado el 11 de febrero de 2026]

@hypnoticbacon19. (2020). *«I think James still made Betty feel like an old cardigan under someone's bed...»*. Reddit. https://www.reddit.com/r/TaylorSwift/comments/hz1lwi/james_is_jerk_folklore/ [Consultado el 11 de febrero de 2026]

@soitfuckingoes. (2025). *«propaganda i'm not falling for...»*. X. https://x.com/soitfuckingoes/status/1928165456604434802?s=46&t=IrJMg4MNrO2lldMR4_xpOw [Consultado el 11 de febrero de 2026]

Abdul-Rauf, S., Fishel, M., Lambert, P., & Noubours, S. (2012). Extrinsic evaluation of sentence alignment systems. *Workshop on Creating Cross-Language Resources for Disconnected Languages and Styles*, 6–10. https://doi.org/https://doi.org/10.5167/uzh-62565

Bassnett, S. (2002). *Translation Studies* (3rd Ed). Routledge.

Brugué, L. (2013). *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació*. https://www.tdx.cat/handle/10803/127396#page=4 [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Cambridge Dictionary. (2026a). *Namedropping*. En *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/name-dropping [Consultado el 25 de mayo de 2026]

Cambridge Dictionary. (2026b). *Put on*. En *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/put-on [Consultado el 25 de mayo de 2026]

Cotes Ramal, M. del M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes: Universidad de Granada*, *6*, 77–86. https://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf [Consultado el 25 de febrero de 2026]

Cutler, A., & Carter, D. M. (1987). The predominance of strong initial syllables in the English vocabulary. *Computer Speech & Language*, *2*(3–4), 133–142. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/0885-2308(87)90004-0

Durand, J., & Chantal Lyche. (2008). French liaison in the light of corpus data. *Journal of French Language Studies*, *18*(1), 33–66. https://doi.org/https://doi.org/10.1017/S0959269507003158

Díaz-Cintas, J. (2019). Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing. *Perspectives*, *27*(2), 182–200. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1420669

Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translation*, *14*(2), 373–399. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. https://www.monoskop.org/images/1/1c/Greimas_AJ_Semantique_structurale_recherche_de_methode_1966.pdf [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Guillemain, A. (2019). Chansons pop : tradapter pour que résonne le sens. *Traduire*, *240*, 107–121. https://doi.org/https://doi.org/10.4000/traduire.1738

Howes, K. K., & Carnagie, J. L. (2005). *Roaring twenties* (T. Gale, Ed.; Vol. 2).

Hurley, A. (2018). *An Examination of the Malleable Representation of Medea*.

Hurtado, A. (2001). *Traducción y Traductología* (Ediciones Cátedra).

Lancelot, M. (2019). Du litterálisme à la scène: La traduction de chansons de l'anglais vers le français pour le spectacle Les Franglaises. *Tradução Em Revista 27*, *2*(27), 206–223. https://doi.org/https://doi.org/10.17771/PUCRIO.TRADREV.45931

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

Low, P. (2003b). Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies. *Target, International Journal of Translation Studies*, *15*(1), 91–110. https://doi.org/https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low

Low, P. (2008). Translating Songs that Rhyme. *Perspectives*, *16*(1–2), 1–20. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/13670050802364437

Low, P. (2013). When Songs Cross Language Borders Translations, Adaptations and 'Replacement Texts.' *The Translator*, *19*(2), 229–244. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543

Mallarmé, S. (1897). *Divagations*. Internet Archive. https://archive.org/details/divagations00mall/page/152/mode/2up [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Mayoral, R. (1998). *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*. https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf [Consultado el 25 de febrero de 2026]

Mazzoleni, M. (2000). Per una didattica della traduzione come mediazione linguistica e culturale. *Annali Dell'Università per Stranieri Di Perugia*, *27*, 219–245.

Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage* (Paris : Verdier, Ed.; 2ème ed.).

Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier. https://open.unive.it/hitrade/books/MeschonnicPo%C3%A9tique.pdf

Moréas, J. (1886). *Manifeste du Symbolisme*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/manifeste-du-symbolisme/ [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Noske, F. (1970). *French Song from Berlioz to Duparc* (R. Benton, Trans.). Dover Publications, Inc. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=IYPdofcdcNUC&oi=fnd&pg=PP1&dq=frits+noske&ots=7_SC1g258z&sig=VGH37uaFbNw9gcBpzI9qpGyeusg&redir_esc=y#v=onepage&q=frits%20noske&f=false [Consultado el 11 de febrero de 2026]

Peter F. Brown, Jennifer C. Lai, & Robert L. Mercer. (1991). Aligning Sentences in Parallel Corpora. *29th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, 169–176. https://doi.org/https://doi.org/10.3115/981344.981366

Pregnolato, I. (2010). The Historical Discourse(s) of Childe Harold's Pilgrimage: Classical Fetish and Whiggism. *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama*, *6*, 45–61. https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/working-with-english/volume-6/pregnolato-the-historical-discourses-of-childe-harold's-pilgrimage-classical-fetish-and-whiggism.pdf [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Risset, J. (2006). *Traduction et mémoire poétique: Dante, Scève, Rimbaud, Proust*. Hermann.

Schleiermacher, F. (1813). *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens.* https://sites.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf [Consultado el 11 de febrero de 2026]

Siney, K. (2024). *Taylor Swift vs. Scooter Braun: Bad Blood [Documental]* [Video recording]. Amazon Prime VIdeo. https://www.primevideo.com/-/es/detail/Taylor-Swift-vs-Scooter-Braun-Bad-Blood/0IP3P68S83LMY7Z0M7VIR5O6PF [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Swift, T. (2019). *Lover* [Álbum]. Republic Records.

Swift, T. (2020a). *folklore* [Álbum]. Republic Records.

Swift, T. (2020b). *folklore: the long pond studio sessions* [Video recording]. Disney Plus. https://www.disneyplus.com/es-es/browse/entity-f60f29fe-2809-4238-ac7b-7f5721ac15cd [Consultado el 11 de febrero de 2026]

Swift, T. (2020c, 24 de julio). @taylorswift13. *«In isolation my imagination has run wild…».* X. https://x.com/taylorswift13/status/1286513561553047557 [Consultado el 20 de mayo de 2026]

Swift, T. (2020d). *the 1* [Canción]. En *folklore*. Republic Records.

Swift, T. (2020e). c*ardigan* [Canción]. En *folklore*. Republic Records.

Swift, T. (2020f). *august* [Canción]. En *folklore*. Republic Records.

Swift, T. (2020g). *betty* [Canción]. En *folklore*. Republic Records.

Swift, T. (2020h). *the lakes* [Canción]. En *folklore (Deluxe Version)*. Republic Records.

Swift, T. (2020i). *the 1* [Partitura]. Pianonotes. https://www.thepianonotes.com/taylor-swift-the-1-free-sheet-music-pdf-for-piano/

Swift, T. (2020j). *cardigan* [Partitura]. Pianonotes. https://www.thepianonotes.com/taylor-swift-cardigan-free-sheet-music-pdf-for-piano/

Swift, T. (2020k). *august* [Partitura]. Sheetsfree. https://sheetsfree.com/sheets/T/Taylor%20Swift%20-%20august.pdf

Swift, T. (2020l). *betty* [Partitura]. Sheetsfree. https://sheetsfree.com/sheets/T/Taylor%20Swift%20-%20betty.pdf

Swift, T. (2020m). *the lakes* [Partitura]. Pianonotes. https://www.thepianonotes.com/taylor-swift-the-lakes-free-sheet-music-pdf-for-piano/

Swift, T. (2022). *Midnights* [Álbum]. Republic Records.

Swift, T. (2024). *The Tortured Poets Department* [Álbum]. Republic Records.

Swift, T. (2025). *The Life of a Showgirl* [Álbum]. Republic Records.

Symons, A. (1899). *The Symbolist Movement in Literature*. William Heinemann. https://www.gutenberg.org/ebooks/53849 [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Venuti, L. (1991). Genealogies of translation theory: Schleiermacher. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, *4*(2), 125–150. https://doi.org/https://doi.org/10.7202/037096

Venuti, L. (2012). *The Translation Studies Reader* (3 ed). Routledge.

Wolff, K. (2012). "I'm Never Telling" Says Taylor Swift On Who Inspired Which Song. *CBS NEWS*. https://www.cbsnews.com/newyork/news/im-never-telling-says-taylor-swift-on-who-inspired-which-song/ [Consultado el 25 de septiembre de 2025]

Wordsworth, W. (1835). *A Guide Through the District of the Lakes in the North of England: With a Description of the Scenery, &c., for the Use of Tourists and Residents*. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=idlAAAAAYAAJ&oi=fnd&pg=PR1&dq=guide+through+the+district+William+Wordsworth&ots=L5EibNqiuF&sig=k-6n0qXlE8_zCd6wInMWaqp79CY&redir_esc=y#v=onepage&q=guide%20through%20the%20district%20William%20Wordsworth&f=false [Consultado el 10 de febrero de 2026]

Anexos

Anexo 1: Tabla 1 traducida de Franzon (2008). Choices in song translation

Una letra cantable que logre una…	**considerando la… de la música.**	**Las maneras de presentarse en el texto son…**
correspondencia prosódica	Melodía: música tal como se compone, que produce letras comprensibles y que suenan naturales cuando son cantadas.	Recuento de sílabas; ritmo; entonación, acento; sonidos para facilitar el canto.
correspondencia poética	Estructura: música tal como se interpreta, que produce letras que atraen la atención del público y logran un efecto poético.	Rima; segmentación de frases/líneas/estrofas; paralelismo y contraste; ubicación de palabras clave.
correspondencia semántico-reflexiva	Expresión: música percibida como significativa, que produce letras que reflejan o explican lo que la música «dice».	la historia que se cuenta, el estado de ánimo que se transmite, el(los) personaje(s) expresado(s); descripción (figuralismo); metáfora.

Anexo 2: Tabla 2 Estrofa de la canción 'betty' y transcripción fonética

*Bet·ty, **I** know where it **all** went wrong*	/ˈbɛti **aɪ** noʊ wɛr ɪt ɔl wɛnt rɔŋ/
*Your **fa**·v(o·)rite song was **pla**·yin'*	/jʊr ˈ**feɪ**v(ə)rɪt sɔŋ wəz ˈ**pleɪ**ɪn/
*From the **far** side of the **gym***	/frəm ðə **fɑr** saɪd əv ðə **dʒɪm**/
*I was **no**·where to be **found***	/aɪ wəz ˈ**noʊ**wɛr tə bi **faʊnd**/
*I hate the **crowds**, you know that*	/aɪ heɪt ðə **kraʊdz** ju noʊ ðæt/
*Plus, I **saw** you dance with **him***	/plʌs aɪ **sɔ** ju dæns wɪð **hɪm**/

Anexo 3: Letra de 'the 1'

I'm doing good, I'm on some new shit
Been saying "yes" instead of "no"
I thought I saw you at the bus stop, I didn't though
I hit the ground running each night
I hit the Sunday matinée
You know the greatest films of all time were never made

I guess you never know, never know
And if you wanted me, you really should've showed
And if you never bleed, you're never gonna grow
And it's alright now

But we were something, don't you think so?
Roaring 20s, tossing pennies in the pool
And if my wishes came true
It would've been you
In my defense, I have none
For never leaving well enough alone
But it would've been fun
If you would've been the one
(Ooh)

I have this dream you're doing cool shit
Having adventures on your own
You meet some woman on the internet and take her home
We never painted by the numbers, baby
But we were making it count
You know the greatest loves of all time are over now

I guess you never know, never know
And it's another day waking up alone

But we were something, don't you think so?
Roaring 20s, tossing pennies in the pool
And if my wishes came true
It would've been you
In my defense, I have none
For never leaving well enough alone
But it would've been fun
If you would've been the one

I, I, I persist and resist the temptation to ask you
If one thing had been different
Would everything be different today?
We were something, don't you think so?
Rosé flowing with your chosen family
And it would've been sweet
If it could've been me
In my defense, I have none
For digging up the grave another time
But it would've been fun
If you would've been the one
(Ooh)

Anexo 4: Letra de 'cardigan'

Vintage tee, brand new phone
High heels on cobblestones
When you are young, they assume you know nothing
Sequin smile, black lipstick
Sensual politics
When you are young, they assume you know nothing

But I knew you
Dancin' in your Levis
Drunk under a streetlight, I
I knew you
Hand under my sweatshirt
Baby, kiss it better, I
And when I felt like I was an old cardigan
Under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

A friend to all is a friend to none
Chase two girls, lose the one
When you are young, they assume you know nothin'

But I knew you
Playing hide-and-seek and
Giving me your weekends, I
I knew you
Your heartbeat on the High Line
Once in 20 lifetimes, I
And when I felt like I was an old cardigan
Under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

To kiss in cars and downtown bars
Was all we needed
You drew stars around my scars
But now I'm bleedin'

'Cause I knew you
Steppin' on the last train
Marked me like a bloodstain, I
I knew you
Tried to change the ending
Peter losing Wendy, I
I knew you

Leavin' like a father
Running like water, I
And when you are young, they assume you know nothing

But I knew you'd linger like a tattoo kiss
I knew you'd haunt all of my what-ifs
The smell of smoke would hang around this long
'Cause I knew everything when I was young
I knew I'd curse you for the longest time
Chasin' shadows in the grocery line
I knew you'd miss me once the thrill expired
And you'd be standin' in my front porch light

And I knew you'd come back to me
You'd come back to me
And you'd come back to me
And you'd come back

And when I felt like I was an old cardigan
Under someone's bed
You put me on and said I was your favorite

Anexo 5: Letra de 'august'
Salt air, and the rust on your door
I never needed anything more
Whispers of, "Are you sure?"
"Never have I ever before"

But I can see us lost in the memory
August slipped away into a moment in time
'Cause it was never mine
And I can see us twisted in bedsheets
August sipped away like a bottle of wine
'Cause you were never mine

Your back beneath the sun
Wishin' I could write my name on it
Will you call when you're back at school?
I remember thinkin' I had you

But I can see us lost in the memory
August slipped away into a moment in time
'Cause it was never mine
And I can see us twisted in bedsheets

August sipped away like a bottle of wine
'Cause you were never mine

Back when we were still changin' for the better
Wanting was enough
For me, it was enough
To live for the hope of it all
Cancel plans just in case you'd call
And say you meet me behind the mall
So much for summer love and saying, "Us"
'Cause you weren't mine to lose
You weren't mine to lose, no

But I can see us lost in the memory
August slipped away into a moment in time
'Cause it was never mine
And I can see us twisted in bedsheets
August sipped away like a bottle of wine
'Cause you were never mine
'Cause you were never mine, never mine

But do you remember?
Remember when I pulled up, and said, "Get in the car"
And then canceled my plans, just in case you'd call
Back when I was livin' for the hope of it all, for the hope of it all
"Meet me behind the mall"

(Remember when I pulled up and said, "Get in the car")
(And then canceled my plans, just in case you'd call?)
(Back when I was livin' for the hope of it all, for the hope of it all)
("Meet me behind the mall")

Remember when I pulled up, and said, "Get in the car"
And then canceled my plans, just in case you'd call
Back when I was livin' for the hope of it all (for the hope of it all)
For the hope of it all, for the hope of it all
(For the hope of it all, for the hope of it all)

Anexo 6: Letra de 'betty'
Betty, I won't make assumptions
About why you switched your homeroom
But I think it's 'cause of me
Betty, one time, I was ridin' on my skateboard

When I passed your house
It's like I couldn't breathe

You heard the rumors from Inez
You can't believe a word she says most times
But this time, it was true
The worst thing that I ever did
Was what I did to you

But if I just showed up at your party
Would you have me?
Would you want me?
Would you tell me to go fuck myself?
Or lead me to the garden?
In the garden, would you trust me
If I told you it was just a summer thing?
I'm only seventeen, I don't know anythin'
But I know I miss you

Betty, I know where it all went wrong
Your favorite song was playin'
From the far side of the gym
I was nowhere to be found
I hate the crowds, you know that
Plus, I saw you dance with him

You heard the rumors from Inez
You can't believe a word she says most times
But this time, it was true
The worst thing that I ever did
Was what I did to you

But if I just showed up at your party
Would you have me? Would you want me?
Would you tell me to go fuck myself?
Or lead me to the garden?
In the garden, would you trust me
If I told you it was just a summer thing?
I'm only seventeen, I don't know anythin'
But I know I miss you

I was walkin' home on broken cobblestones
Just thinkin' of you when she pulled up like
A figment of my worst intentions

She said "James, get in, let's drive"
Those days turned into nights
Slept next to her, but
I dreamt of you all summer long

Betty, I'm here on your doorstep
And I planned it out for weeks now
But it's finally sinkin' in
Betty, right now is the last time
I can dream about what happens when
You see my face again

The only thing I wanna do
Is make it up to you
So I showed up at your party
Yeah, I showed up at your party

Yeah, I showed up at your party
Will you have me? Will you love me?
Will you kiss me on the porch
In front of all your stupid friends?
If you kiss me, will it be just like I dreamed it?
Will it patch your broken wings?
I'm only seventeen, I don't know anythin'
But I know I miss you

Standin' in your cardigan
Kissin' in my car again
Stopped at a streetlight
You know I miss you

Anexo 7: Letra de 'the lakes'
Is it romantic how all my elegies eulogize me?
I'm not cut out for all these cynical clones
These hunters with cell phones

Take me to the lakes where all the poets went to die
I don't belong, and my beloved, neither do you
Those Windermere peaks look like a perfect place to cry
I'm setting off, but not without my muse

What should be over burrowed under my skin
In heart-stopping waves of hurt

I've come too far to watch some namedropping sleaze
Tell me what are my words worth

Take me to the lakes where all the poets went to die
I don't belong, and my beloved, neither do you
Those Windermere peaks look like a perfect place to cry
I'm setting off, but not without my muse

I want auroras and sad prose
I want to watch wisteria grow right over my bare feet
'Cause I haven't moved in years
And I want you right here
A red rose grew up out of ice frozen ground
With no one around to tweet it
While I bathe in cliffside pools
With my calamitous love and insurmountable grief

Take me to the lakes where all the poets went to die
I don't belong, and my beloved, neither do you
Those Windermere peaks look like a perfect place to cry
I'm setting off, but not without my muse
No, not without you