



GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FIN DE GRADO REALIZADO POR

MARÍA MEROÑO FERNÁNDEZ

DNI: 48836836Q

La traducción de teatro musical: *Hamilton*

**BAJO LA DIRECCIÓN DE
PROF.^a D.^a MARINA RAMOS CARO**

**UNIVERSIDAD DE MURCIA
Facultad de Letras**

**Curso 2020/2021
Convocatoria de junio**

ÍNDICE

0. RESUMEN	4
1. INTRODUCCIÓN	6
2. MARCO TEÓRICO.....	8
2.1. La traducción audiovisual y sus limitaciones.....	8
2.2. Precedentes del teatro musical en España.....	10
2.3. La traducción musical y su traducibilidad.....	11
2.4. Elementos clave en la traducción musical	13
2.5. Proceso traductológico	14
2.6. Posibles estrategias en el proceso de traducción musical.....	16
2.7. Técnicas necesarias en el proceso de traducción musical	17
2.8. Estudios previos sobre la traducción musical y de musicales.....	18
3. LA TRADUCCIÓN DE LAS CANCIONES DE HAMILTON	19
3.1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	19
3.2. ANÁLISIS MACROTEXTUAL DEL TEXTO EN LA LENGUA ORIGEN... 21	
3.2.1. Contexto.....	21
3.2.1.1. Contexto histórico.....	21
3.2.1.2. Contexto del musical	23
3.2.2. Argumento.....	24
3.2.3. Personajes.....	25
3.2.4. Diferencias entre la historia y el musical.....	26
3.2.5. Análisis de las trece canciones de la traducción	27
3.2.5.1. Alexander Hamilton	27
3.2.5.2. The Story of Tonight	27
3.2.5.3. The Schuyler Sisters	27
3.2.5.4. Helpless	28
3.2.5.5. Satisfied	28
3.2.5.6. Wait For It.....	29
3.2.5.7. Stay Alive.....	29
3.2.5.8. That Would Be Enough.....	29
3.2.5.9. Dear Theodosia	29
3.2.5.10. Take a Break	30
3.2.5.11. Say No To This.....	30

3.2.5.12. Congratulations	30
3.2.5.13. Burn	31
3.3. ANÁLISIS MICROTTEXTUAL DEL TEXTO Y SU TRADUCCIÓN	31
3.3.1. Problemas lingüísticos	32
3.3.1.1. Lenguaje soez	32
3.3.1.2. Monosílabos.....	34
3.3.1.3. Adición o supresión de significado	36
3.3.2. Problemas culturales	38
3.3.2.1. Realidades ligadas a la sociedad estadounidense.....	38
3.3.2.2. AAVE.....	42
3.3.2.3. Referencias intertextuales	43
3.3.3. Problemas de coherencia	46
3.3.3.1. Motivos de los personajes	46
3.3.3.2. Repeticiones con pequeños cambios.....	48
3.3.4. Problemas musicales	50
3.3.4.1. Métrica.....	50
3.3.4.2. Rima	52
3.3.4.3. Ritmo	53
3.3.4.4. Sinalefa	55
3.3.4.5. Sílabas tónicas	56
3.3.4.6. Sonoridad de las vocales.....	57
3.3.4.7. Cambios en la música	60
4. CONSIDERACIONES PROFESIONALES DEL ENCARGO	61
5. CONCLUSIONES	63
6. BIBLIOGRAFÍA	66
7. ANEXOS	71
ANEXO 1. Propuesta de traducción de las canciones del musical Hamilton	71
1.1. Alexander Hamilton	71
1.2. The Story of Tonight	74
1.3. The Schuyler Sisters	76
1.4. Helpless	81
1.5. Satisfied	85
1.6. Wait For It.....	90

1.7. Stay Alive.....	94
1.8. That Would Be Enough.....	97
1.9. Dear Theodosia	99
1.10. Take a Break	101
1.11. Say No To This.....	106
1.12. Congratulations	110
1.13. Burn	112

0. RESUMEN

Resumen

El siguiente Trabajo de Fin de Grado consiste en la traducción y adaptación de 13 canciones de la obra de teatro musical *Hamilton* del inglés al castellano. Para ello, se han utilizado diversas estrategias y técnicas propias de la traducción musical o traducción de canciones para ser cantadas, como la amplificación y la transcreación.

Durante el estudio analizaremos cuestiones ligadas a la traducción musical, como su estatus de traducción subordinada, las similitudes entre esta y diversos tipos de traducción (audiovisual, poética, literaria...) y las modificaciones en el proceso traductológico general para adaptarlo a la traducción musical en concreto, entre otras, antes de proceder a explicar el contexto de la obra.

Hamilton es un musical que relata la vida de Alexander Hamilton, uno de los Padres Fundadores de Estados Unidos. Su conexión con la historia es ampliamente comentada durante el trabajo, que revisa tanto el contexto histórico como el del musical en sí, entre otros aspectos, y será un factor subordinante añadido a la hora de tomar decisiones de traducción.

Asimismo, se realizará un análisis exhaustivo de los diversos tipos de problemas surgidos en el proceso de traducción (lingüísticos, culturales, de coherencia y musicales), destacando la importancia de ciertos aspectos generales como el respeto a la sílaba tónica original o el tratamiento del lenguaje soez, así como elementos más específicos del musical en cuestión, como el uso constante de monosílabos o los «leitmotive».

El principal objetivo de este trabajo es probar que es posible para un traductor llevar a cabo la traducción y adaptación de una obra musical sin sacrificar elementos importantes ligados a la traducción musical como son el sentido, el ritmo, la rima, la naturalidad y, el que pondremos por encima de todos en todo momento, la cantabilidad.

Palabras clave: Traducción audiovisual, traducción musical, problemas lingüísticos, problemas culturales, problemas de coherencia, problemas musicales, técnicas de traducción.

Abstract

The following dissertation deals with translating and adapting 13 songs from the musical theater play 'Hamilton' from English to Spanish. Several strategies and techniques specific to musical translation are to be used, such as amplification and transcreation.

Throughout the study, matters tied to musical translation will be analysed. Some of them are: its subordination level, similarities with other types of translation (audiovisual translation, poetic translation, literary translation...) or the modifications made to the general translation process in order to adapt it to musical translation. Then, the focus will turn to the context of the play.

The musical 'Hamilton' tells the life of the US Founding Father Alexander Hamilton. The historical background of the show will be comprehensively discussed. The dissertation will go over the historical context of the history period it is set on, as well as the context of the play, amongst other elements. These ties to history will prove to subordinate the translation process to an even higher level.

There shall be a thorough examination of several kinds of problems encountered (linguistic problems, cultural problems, consistency problems and musical problems). Some will highlight general aspects, such as the importance of keeping the original stressed syllable or how to deal with vulgar language; others will focus on elements specific to 'Hamilton', such as the use of monosyllabic words and 'leitmotifs'.

The main purpose of the following dissertation is to prove it is possible for a translator to translate and adapt a musical theatre play without losing elements vital to musical translation, namely sense, rhythm, rhyme, naturalness and, most importantly, singability.

Keywords: Audiovisual translation, musical translation, linguistic problems, cultural-problems, consistency problems, musical problems, translation techniques.

1. INTRODUCCIÓN

La traducción musical es un campo prácticamente inexplorado. Los estudios realizados sobre esta palidecen ante la ingente cantidad de investigaciones realizadas sobre áreas más populares como la traducción literaria o la traducción audiovisual. Además, se ha de tener en cuenta que la traducción musical aglutina diferentes modalidades de traducción: desde la subtitulación basada en el sentido de canciones en películas o series hasta la traducción y adaptación completa de canciones que son elementos vitales para que el público comprenda cierta parte de un producto audiovisual, entre otras. La modalidad en la que se centrará esta investigación será la traducción y adaptación de canciones de obras de teatro musical.

El objetivo del presente Trabajo de Fin de Grado es la elaboración de la traducción y adaptación del musical *Hamilton* (2015) de Lin-Manuel Miranda, también autor de otros musicales como *In The Heights* o *21 Chump Street*. Es una traducción del inglés al español cuyo producto final será una serie de canciones completamente adaptadas para ser cantadas en una posible representación de *Hamilton* en España.

La elección de este tema se debe a varios aspectos. Entre ellos, podemos destacar un gran interés personal sobre el proceso de traducción musical, una disciplina completamente desconocida, dado que no se encuentra en la programación de ningún grado ni máster de Traducción e Interpretación en España. Hay diversos cursos en asociaciones como ATRAE o portales de formación como TranslaStars o Trágora, pero la oferta es escasa.

Cabría preguntarse el por qué de este hecho. Lo cierto es que, por lo general, el panorama de traducción y adaptación de canciones en España no es de los más acogedores para un traductor que desee, además de llevar a cabo la traducción del producto musical que se le encargue, realizar la adaptación completa de este. Esto es debido a que la tónica general consiste en que el traductor elabore una traducción basada en el sentido y en los aspectos estrictamente traductológicos, para que después un letrista, especialista en música, pueda centrarse en esta traducción y adaptarla. Entre los letristas encargados de adaptar canciones previamente traducidas destacan María Ovelar, que participó en las películas «Blancanieves y los Siete Enanitos» (2001) y «La Sirenita» (1998), o Alejandro Noguera, el director creativo de doblaje de Disney en España.

Podríamos decir, por tanto, que es el letrista el que procura que la canción en cuestión se adapte al ritmo, la rima y la cantabilidad, mientras que el traductor se centra en el sentido y en la naturalidad, hasta cierto punto. Estos cinco conceptos constituyen el pentatlón de Low (2003), que se comentará con más profundidad en «Marco Teórico» (ver apartado 2).

Sin embargo, esto no tiene por qué ser así. Si bien es cierto que, como se ha mencionado anteriormente, es la tendencia habitual en España, algunos traductores han llegado a tomar parte en el proceso de adaptación de canciones en sí mismo. Uno de ellos es Guillermo Ramos, que actuó como traductor, ajustador y adaptador de la famosísima película de Disney «La Bella y la Bestia» (1992).

Como podemos ver, hay precedentes de un traductor cuya labor consistió en traducir la película, así como ajustarla y adaptar sus canciones. Con el ejemplo en concreto de Ramos comprobamos que no solo es posible para un traductor realizar todas estas tareas, sino que se puede hacer un trabajo tan bueno que haga que el público recuerde la letra y la cante con tanta naturalidad como si fuera la versión original, sin ningún tipo de extrañeza o rechazo.

La voluntad de este estudio es, por tanto, demostrar que es posible para un traductor traducir un producto musical de Estados Unidos, con una cultura diferente a la española y un bagaje histórico mucho más extenso sobre su propia historia, sin sacrificar información relevante ni aspectos indispensables como la rima o el ritmo.

Para comenzar con el estudio, se expondrán los contenidos teóricos necesarios para la traducción y adaptación de canciones en «Marco Teórico» (ver apartado 2). Se realizará una revisión sobre las investigaciones previas de diversos autores sobre los temas pertinentes que irá de lo más general a lo más concreto: un breve resumen de la historia del teatro musical español; el desarrollo de los conceptos «traducción audiovisual» y «traducción musical» y la relación estrecha entre ambas; el carácter subordinado de la traducción musical y las similitudes de esta modalidad y otras; los elementos clave de la traducción musical, donde desarrollaremos el pentatlón de Low (2003) y añadiremos algunos otros específicos de *Hamilton*; el proceso traductológico de la traducción musical; las estrategias que se pueden adoptar o las técnicas necesarias para este tipo de traducción; y un examen del estado de la cuestión por medio de estudios previos realizados sobre la disciplina.

A continuación, procederemos al siguiente apartado, «La Traducción de las Canciones de *Hamilton*» (ver apartado 3), que constituirá el grueso de este Trabajo de Fin de Grado. Empezaremos desarrollando «Objetivos y metodología» (ver subapartado 3.1.), así como dando las características claves del encargo simulado. Después, en «Marco Macrotextual» (ver subapartado 3.2.) nos centraremos en la obra en sí, sin tener en cuenta la traducción, y daremos información relevante para comprender las canciones. En primer lugar haremos un resumen sobre el periodo histórico en el que se desarrolla *Hamilton*, para pasar luego al contexto del musical cuando se estrenó en 2015. Seguiremos con el desarrollo del

argumento de la obra completa donde se encajan las canciones y, tras esto, caracterizaremos a los personajes más relevantes y enumeraremos sucintamente algunas diferencias entre el musical y la realidad. El Marco Macrotextual finalizará con una explicación para cada una de las canciones escogidas, de manera que el lector pueda comprenderlas fácilmente a pesar de su descontextualización.

A este le seguirá «Marco Microtextual» (ver subapartado 3.3.), donde nos concentraremos sobre el proceso traductológico y los problemas que han surgido durante este, así como la justificación de las decisiones tomadas. Se establece una tipología de cuatro tipos de problemas (lingüísticos, culturales, de coherencia y musicales) combinando investigaciones de Hurtado Albir (2001), Nord (2009) y Low (2003) y aspectos novedosos necesarios en el caso concreto de *Hamilton*. Durante el análisis de problemas lingüísticos, estudiaremos el tratamiento del lenguaje soez, el uso constante de monosílabos y la adición o supresión de significado; en cuanto a problemas culturales, revisaremos cuestiones como diversos tipos de realidades ligadas a la sociedad estadounidense (personajes, sucesos históricos y localizaciones geográficas), el fenómeno del AAVE y la problemática de las citas literales de documentos reales y ya traducidos; en los problemas de coherencia, específicos de *Hamilton*, examinaremos el uso del «leitmotif» de Wagner y la repetición de versos con pequeños cambios; y en los problemas musicales indagaremos sobre los elementos clave de la traducción musical (la métrica, la rima y el ritmo), además de explicar la figura retórica de la sinalefa e insistir en la importancia de respetar la sílaba tónica original y, siempre que sea posible o conveniente, las vocales originales. El Marco Microtextual terminará revelando los cambios en la música.

Finalmente, nos serviremos del trabajo realizado para sacar conclusiones (ver apartado 4) sobre la extraordinariedad de los problemas en traducción musical y a qué elementos se les debería dar prioridad sobre otros. Como colofón, discutiremos si ha sido posible cumplir el objetivo principal del Trabajo de Fin de Grado: la realización por parte de un traductor de la traducción y la adaptación de un producto musical, en este caso una obra de teatro musical.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La traducción audiovisual y sus limitaciones

Pese a que los inicios de la traducción audiovisual, allá con las primeras películas sonoras en la década de los '30, nos quedan algo lejos, hasta para los legos de la traducción es

evidente que en los últimos años las plataformas de «streaming» han dado mucha visibilidad a esta modalidad. Antes de la llegada de Netflix a España en 2015, el consumo audiovisual se limitaba a la parrilla de programación de la televisión, esporádicas visitas al cine y frecuentes zambullidas en el extenso mar del pirateo online. No obstante, según lo que indicaba el informe de 2019 de La Coalición de Creadores e Industrias de Contenido, el pirateo se ha reducido en un 17 % desde 2015, en gran medida gracias al nacimiento y popularización de servicios de lo que mucha gente ya llama «la televisión de pago», como HBO, Amazon Prime o Filmin entre otras.

Es innegable que la globalización también ha tenido mucho que ver. En un mundo cada vez más integrado, establecer puentes entre culturas no es simplemente enriquecedor, sino necesario para cumplir la demanda de millones de personas. Los encargados de intentar salvar esas diferencias en el campo audiovisual son los traductores audiovisuales.

Antes de enumerar las dificultades a las que se enfrentan los traductores audiovisuales, es necesario dar una definición del concepto en sí mismo. No siempre nos hemos referido a la traducción audiovisual con este nombre: Fodor (1976) la llamaba «transadaptation» o «film dubbing»; de manera similar se refería a esta modalidad Snell-Horby (1988), que hablaba de la «film translation»; o incluso Hurtado Albir (1994), que se refería a ella como «traducción cinematográfica». El primero en usar el término popularizado actualmente fue Gambier (2003). No obstante, la idea en la mente de todos era similar, y Chaume (2004) la cristalizó en la siguiente definición:

[Una] variedad de traducción caracterizada por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos textos [...] aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación [...]: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.). (Chaume, 2004, p. 30)

Como Chaume y tantos otros autores han destacado, la característica definitoria de la traducción audiovisual reside en su nombre. La información nos llega a través de dos canales, el visual y el auditivo, mientras que en otros tipos de traducción más tradicionales, como la literaria, solo recibimos información a través del canal visual. Este simple hecho convierte la traducción audiovisual en un reto con dificultades diferentes y añadidas a la traducción en sí misma. La información, además, se codifica mediante diez códigos de

significación propios de un producto audiovisual, según Chaume (2001): el código lingüístico, el paralingüístico, el musical y de efectos especiales, el de colocación de sonido, el iconográfico, el fotográfico, el de planificación, el de movilidad, el gráfico y el sintáctico.

Por todas estas características concretas, podemos decir que la traducción audiovisual es un tipo de traducción subordinada, puesto que, si aceptamos la definición de Mayoral (1998, p. 15), la traducción subordinada es «la que se encuentra sometida a restricciones de espacio/tiempo o a las propias de la lengua oral, por encontrarse las señales verbales en conjunción con otras señales como las imágenes o la música». Según la clasificación de Rabadán (1991), existen los siguientes tipos de traducción subordinada: la traducción de cómics, la traducción de obras teatrales, la traducción de productos musicales y la traducción audiovisual.

Esta autora comprende la traducción audiovisual y la traducción de productos musicales como disciplinas independientes, dentro del mismo campo pero separadas. Sin embargo, las diferencias parecen ser mínimas en comparación con las similitudes que comparten. Entre ellas, podemos nombrar:

- La simultaneidad de la imagen y el sonido, es decir, la información nos llega por medio de dos canales (auditivo y visual).
- La existencia de una historia o hilo conductor que restringe las decisiones del traductor.
- La importancia de la conservación de ciertos elementos lingüísticos que acompañan a la escena visual para que el espectador pueda comprender la obra.
- Las restricciones propias de ambas, para la audiovisual las sincronías y para la de productos musicales la rima, el ritmo y la métrica.

Hay muchas ocasiones en las que ambas traducciones se dan a la vez, como en películas de animación o en grabaciones de musicales en teatro. Este es el caso de la reciente película de *Hamilton* (2020), que es la grabación en vivo del musical en Broadway. Debido a este ejemplo y a lo mencionado anteriormente, podemos llegar a la conclusión de que, en ocasiones, la traducción audiovisual puede englobar la traducción de productos musicales, como es el caso de las canciones en películas de animación o los musicales en sí.

2.2. Precedentes del teatro musical en España

Antes de comenzar a explicar el concepto de traducción musical, sería conveniente una contextualización del teatro musical en sí, concretamente en España. Para hablar de los precedentes de la traducción de musicales y de los musicales en sí mismos como los

conocemos en la actualidad, debemos remontarnos varios siglos, hasta el nacimiento del teatro musical en España, y nombrar un género propio: los dramas litúrgicos. Eran eminentemente religiosos, representados en lugares de fe durante el periodo románico y el gótico, por lo que uno puede colocar su nacimiento en los siglos XI o XII. Fueron los precursores de la zarzuela, representaciones de teatro musical cuyo objetivo era entretener a la corte que tienen su origen a mediados del siglo XVII, según Talavera (2012). Durante el siglo XVIII cobró popularidad la ópera, más apropiada para el paladar de los nuevos monarcas de España, los Borbones, aunque también surgieron otros géneros populares como el sainete o la tonadilla.

No obstante, para hablar del teatro musical que concierne este estudio debemos dar un salto hacia delante y posicionarnos en el año 1955, cuando llegó a España el primer musical importado de Broadway, *Al sur del Pacífico* (Hammerstein y Logan, 1949). Los profesionales del teatro musical (traductores, directores, adaptadores...) lucharon contra la censura del régimen franquista. Precisamente tras la muerte del dictador en 1975 fue cuando comenzó a florecer el panorama del teatro musical, con musicales tan conocidos e innovadores como *Hair* o *Jesucristo Superstar*. El género comenzó a ganar tracción con musicales como *Evita* o *El hombre de la Mancha* y pese a que, en palabras de Mateo (2008, pp. 322–323), «all the productions which did well were in fact exceptions amongst several failures. Musicals had not yet won the Spanish stages or audiences, who generally despised these pieces as americanadas», la popularidad de este género en la actualidad en el panorama español es indiscutible. Musicales contemporáneos como *La llamada* (Ambrossi y Calvo, 2013) o *Anastasia* (McNally, 2018) han gozado de gran éxito. Un gran ejemplo de esto es *El rey león* (Allers y Mecchi, 1997), que llegó a Madrid en octubre de 2011 y sigue activo.

2.3. La traducción musical y su traducibilidad

Para analizar la traducción musical, en primer lugar sería conveniente detenernos en la primera palabra de este sintagma nominal, «traducción», y su etimología. La palabra «traducción» viene del latín y está compuesta por el prefijo «trans-» (de un lado a otro) y el verbo «ducere» (guiar o dirigir). Por tanto, el traductor es aquel que guía a alguna otra persona de un lado a otro del puente entre culturas mencionado en «La traducción audiovisual y sus limitaciones» (ver subapartado 2.1.).

Esta tarea no es nunca sencilla, puesto que la traducción en sí ya entraña sus propios retos. Siguiendo la clasificación de Hurtado Albir (2001, p. 604), el traductor puede enfrentarse a

cuatro tipos diferentes de problemas de traducción: de carácter lingüístico, extralingüístico, instrumental o pragmático. Nord (2009, p. 26) también establece una tipología de cuatro tipos de problemas (pragmáticos, culturales, lingüísticos y extraordinarios). Elegir una u otra no es lo relevante, sino hacer ver que los traductores se enfrentan a muchos retos a la hora de traducir en su día a día. Ahora bien, las tipologías se refieren al trabajo en general, puesto que cada disciplina o modalidad de traducción lucha sus propias batallas.

Una vez establecida la dificultad propia del ejercicio traductor, podemos centrarnos en la traducción musical en sí. Según Desblache (2019, p. 310): «Music translation involves the transfer or mediation of some elements of a musical text to enhance its meaning for its intended audience». Una parte muy interesante de su definición es en la que sugiere que la traducción musical tiene como fin mejorar o realzar el significado de la canción en la lengua meta, aunque está en consonancia con su teoría personal sobre la traducción musical. Desblache (2019) sostiene que la música y la traducción de dicha música están o deberían estar intrínsecamente ligadas, puesto que afirma que la música es un producto no terminado del todo, dado que a lo que ella se refiere como «explicitation» no es un concepto ni deseado ni necesario. La música implica un proceso de descifrarla y de interpretarla como cada persona crea conveniente, puesto que la traducción musical siempre estará, en las palabras de Simon (2011, p. 50), «deliberately unfinished».

A pesar de que esta es solo una teoría, varios autores coinciden en la especial dificultad cuando se traduce música. Depende de muchos factores, y uno de ellos es la propia modalidad dentro de la traducción musical, puesto que existen varias disciplinas, entre ellas la traducción para ópera o sobretitulado y la traducción de los libretos (centradas en la semántica a fin de que el espectador comprenda la obra) e incluso mezclas entre modalidades que facilitan la accesibilidad, como la audiodescripción (que además de la semántica dará contexto sobre el escenario, los personajes, etc.) o el signado de las canciones para personas con audición reducida (que deberá tener en cuenta la rapidez de su traducción para que al usuario le dé tiempo a ver la obra y comprender lo que se dice).

No obstante, ninguna de estas disciplinas es la que nos compete en esta ocasión, sino la traducción de musicales, es decir, la traducción de la letra de una obra teatral musical para ser cantada e interpretada. La traducción musical de musicales es una de las disciplinas que más elementos ha de tener en cuenta, puesto que en ella se combinan, hasta cierto punto, las dificultades propias del texto poético (subordinado a métrica, rima y ritmo, ambas con valor estético), del texto audiovisual (concordancia entre lo que el ojo ve y lo que escucha el oído) y del texto literario (subordinado al sentido y a la belleza del texto en LO).

Según García (2013, p. 89), la principal diferencia entre los anteriores tipos de traducción, sobre todo la literaria y la poética, es que «en la traducción de poesía es el propio traductor quien impone las restricciones», ya sea guiado por el encargo o por su propia manera de traducir. En la traducción cantable hay más aspectos que se deben tener en cuenta, que revisaremos en el siguiente apartado.

2.4. Elementos clave en la traducción musical

Debido a que la traducción musical es una disciplina muy específica, tiene más elementos en cuenta además de los que resultan naturales en una traducción más general, como lo son mantener el sentido original del texto o alcanzar la fluidez necesaria para que un lector del producto traducido no se dé cuenta de que está leyendo una traducción.

A pesar de que la traducción de canciones para ser cantadas sea una gran desconocida aún en comparación con sus hermanas más populares, la traducción literaria o la audiovisual, en las últimas décadas ha aumentado el interés por esta área tan inexplorada. Por tanto, contamos con algunos estudiosos que han teorizado sobre los elementos clave que se deben tener presentes en la traducción cantable. Uno de ellos es Low (2003), que sostenía que un traductor musical es como un atleta Olímpico que ha de participar en cinco disciplinas diferentes. Llega a la conclusión de que el atleta no puede dedicarle el mismo esfuerzo a las cinco a la vez, puesto que sería imposible, por lo que siempre debe aspirar a conseguir el oro en al menos una, siempre manteniendo en las otras al menos una plata o un bronce.

Las cinco disciplinas de Low son:

- La cantabilidad o «singability»: Relacionado con la facilitación por parte del traductor hacia el cantante. El traductor tiene que pensar en los aspectos musicales, entre ellos, conservar los acentos de la canción original en el mismo lugar, el hecho de que ciertas vocales son más fáciles o difíciles de cantar en según qué situaciones o idiomas o el énfasis de ciertas palabras, que han de ser tan relevantes como las palabras en la LO.
- El sentido o «sense»: Relacionado con el deber que tiene el traductor para con el autor de la obra original. Tiene más que ver con la semántica del texto y su significado. En muchas ocasiones, las canciones se traducen de manera bastante libre, tanto que algunos autores dejan de hablar de traducción y comienzan a considerarla adaptación.
- La naturalidad o «naturalness»: Relacionado con el deber del traductor para con el público. Un traductor deberá tener mucho cuidado con los calcos de estructuras sintácticas o el orden de las palabras para que el texto que el público escuche sea tan fluido que ni siquiera se planteen si lo que están escuchando es una traducción.

- El ritmo o «rhythm»: Relacionado con el deber del traductor para con el compositor de la obra en un sentido más bien musical. El traductor debería respetar el número de sílabas, aunque Low no descarta que se añadan o se resten sílabas para una mejor traducción, o incluso pequeños cambios en la música. Sostiene que ante todo el traductor musical ha de ser flexible.
- La rima o «rhyme»: Relacionado con el deber del traductor para con el compositor en un sentido más bien literal. En esta disciplina del pentatlón, Low permite al traductor ser más libre. La rima no debe ocurrir en el mismo lugar que en el original, ni con la misma frecuencia, ni siquiera ha de ser el mismo tipo de rima, podemos optar por una que no sea la óptima para unificar el sentido de la frase.

Si bien es cierto que estos cinco elementos se han de tener en cuenta a la hora de traducir canciones cantables, en un musical como *Hamilton* hay que tener algún otro asunto en cuenta, como por ejemplo, algunos que añade Barberá (2020):

- El estilo: Miranda tiene un estilo muy particular en todos sus musicales. Algunos de sus rasgos característicos son su predilección por géneros musicales como el rap o el hip-hop, sus elaboradas rimas dentro de las frases y no solo al final o sus constantes referencias culturales, aliteraciones y eufonías. Todo esto constituye su estilo, que el traductor debe al menos intentar respetar.
- La retórica: El narrador oficial del musical es Aaron Burr, como ya se explicará en epígrafes posteriores, pero Alexander Hamilton reclama el protagonismo de su propia historia en cada ocasión que se le pone por delante. Ambos son hombres muy cultos y con magnífico manejo de la palabra, y este hecho debe verse reflejado en la traducción.

2.5. Proceso traductológico

Podemos definir el proceso traductológico como los pasos que se han de seguir de principio a fin para traducir un documento. Hay varias propuestas en cuanto al proceso, algunas más detalladas y otras más esquemáticas, pero en este análisis mencionaremos las aportaciones de Landers (2001), más generalista, y de Carrillo (2011), más concreta y centrada en la traducción de canciones, citados en Martínez (2019). La conclusión a la que llega el autor es que una combinación de ambas teorías es la más adecuada cuando uno se enfrenta a la traducción de canciones. Las fases son las siguientes:

1. Primera lectura del documento completo. La lectura no puede quedarse en la superficie y, en el caso de las canciones de un musical, debe intentar trascender la letra e identificar significados más complejos. La lectura completa de la obra nos permite

identificar los rasgos identificativos del autor (en el caso de *Hamilton*, una clara tendencia a la aliteración o los monosílabos, el lenguaje coloquial y culto mezclado o los motivos recurrentes de los personajes, entre muchos otros) y obtener una visión de conjunto que es necesaria antes de comenzar a traducir.

2. Investigación previa sobre el contexto de la obra y los personajes. *Hamilton* relata la vida de una figura histórica en un periodo muy concreto, el nacimiento de los Estados Unidos como nación, así que esta fase cobra una importancia capital. Lo que acabe por guiar muchas decisiones traductológicas será el contexto histórico y de la obra. Según Martínez (2019), una de nuestras opciones es consultar al autor de la letra si encontramos discrepancias pero, en nuestro caso concreto, parece más bien improbable. Por esto mismo páginas web como Genius, que almacena la letra de las canciones con anotaciones tanto del autor de la obra como de fans que han investigado sobre esta, son útiles herramientas.
3. Identificación previa de posibles problemas de traducción futuros. En esta fase marcaremos los elementos problemáticos para tenerlos en cuenta en la siguiente fase, la de traducción. En el caso de *Hamilton*, esos problemas incluyen el lenguaje soez, el uso frecuente de monosílabos o las referencias a la cultura estadounidense.
4. Realización de un primer borrador de traducción. Esta es la fase a la que Carrillo (2011) introduce cambios para hacerla más específica a la traducción musical, puesto que según ella, además de prestar atención a los elementos comunes a cualquier tipo de traducción (el sentido, la naturalidad, etc.), debemos también tener en cuenta el significado esencial de la canción que ya hemos captado en el primer paso; elementos relacionados con la música como el ritmo, el compás o el número de sílabas; y el uso de la sinalefa, un recurso que podemos considerar en la traducción de canciones casi una técnica de traducción y que explicaremos en «Sinalefa» (ver subapartado 3.3.4.4.).
5. Primera revisión del borrador. Se debe dejar descansar el texto, idealmente, unos días y, si no fuera posible, al menos varias horas, para despejar la mente y que esta sea capaz de despegarse de este y analizarlo con objetividad. En la primera revisión, se prestará atención a posibles errores en el número de sílabas y rimas, además de la naturalidad o posibles sinsentidos o contrasentidos que se hayan podido cometer durante la traducción. Durante toda esta fase el elemento más importante cuando tratamos con canciones para un musical, el que tendremos siempre en mente, será la cantabilidad.
6. Revisión final del borrador. Tras haber dejado descansar el texto, como ya sugeríamos en la fase anterior, se realiza una segunda revisión de la traducción. En esta fase

prestaremos atención a posibles erratas que podamos haber cometido y, si el tiempo lo permitiera, nos cercioraremos de nuevo de su cantabilidad.

2.6. Posibles estrategias en el proceso de traducción musical

A pesar de que Ramírez y Sánchez (2019) consideren que el término «estrategias» englobe tanto a lo que ellas denominan «estrategias métricas» como lo que consideran «estrategias de traducción», la teoría de Molina y Hurtado Albir (2002) establece una separación entre los conceptos de estrategias y técnicas.

Según Molina y Hurtado Albir, citadas en Cifuentes (2016, p. 22), «por estrategias se entienden los procedimientos conscientes e inconscientes que el traductor emplea para resolver problemas cuando está traduciendo». Cifuentes ejemplifica la definición explicando que «para reformular una idea el traductor puede parafrasear, hablar en voz alta, evitar palabras similares al original, etc.».

Diversos autores han creado sus propias tipologías en cuanto a estrategias que se pueden adoptar en la traducción musical. A continuación analizaremos la de Apter y Herman (2012, p. 28), la de Franzon (2001, pp. 33, 36-39) y la de Cotes (2005, p. 78).

Según Apter y Herman (2012), hay seis estrategias con las que podemos adaptar ligeramente la melodía para que el traductor tenga más libertad en cuanto a la métrica de la melodía de origen: dividir, combinar, añadir o eliminar notas, o añadir y ampliar sílabas. En cuanto a esta tipología, Low (2017) sostiene que estas alteraciones de carácter rítmico no son exclusivas del traductor, sino que son parte del proceso de composición.

Franzon (2001) se centra más en el contenido de la letra original en sí y sugiere que el traducción puede tomar tres rutas a la hora de traducir la letra de una canción: la «reverent translation», que consiste en trasladar todo lo posible del TO, pese a que se permitan ciertas alteraciones por la rima, la métrica, etc; la «hook adaptation», por la que se conservan los motivos verbales principales del TO pero se traduce con mucha más libertad; y la «re-creation», que crea una letra completamente diferente pero conserva la melodía original.

Finalmente, la tipología de Cotes (2005) se centra en la métrica de las canciones y nos ofrece cuatro estrategias: mimetismo absoluto, donde se utiliza el mismo número de sílabas y la misma posición para los acentos que en el original; mimetismo relativo, donde se conserva el mismo número de sílabas pero se puede alterar la posición de los acentos; alteración silábica por exceso, donde la traducción tiene más sílabas que el original sin cambiar el ritmo, similar a la ampliación de sílabas de Apter y Herman; y la alteración

silábica por defecto, donde, al contrario que en la estrategia anterior, la traducción tiene menos sílabas que el original sin cambiar el ritmo.

2.7. Técnicas necesarias en el proceso de traducción musical

Siguiendo con la dicotomía que establecen Molina y Hurtado Albir (2002), las técnicas de traducción son «la aplicación concreta visible en el resultado, afectan a microunidades textuales». Estas autoras desarrollaron una exhaustiva tipología que engloba muchas de las categorizaciones de otros expertos en traductología. Dado que el objeto de nuestra investigación es un musical, hemos de restringir las técnicas, puesto que no todas son pertinentes en el contexto de la traducción de canciones. Además, guiándonos por el criterio de Ramírez y Sánchez (2019), añadiremos la técnica de transcreación, puesto que es fundamental en la una modalidad de traducción tan libre y flexible como la musical.

- Amplificación: Explicaciones o explicitaciones de algo implícito en el TO. Se introduce información que el público del musical original conoce, pero el público del musical traducido no. *Ejemplo*: La traducción de «But when I fantasize at night / It's Alexander's eyes» por «Aunque de noche al soñar / Sus ojos como el mar» (ver anexo 1.5.), puesto que le damos la información extra al público meta de que los ojos de Hamilton eran azules.
- Compensación: Pérdida de significado en la parte original de la canción y restitución de dicho significado en otra parte, ya sea para que encaje mejor con el ritmo, por la rima, etc. *Ejemplo*: El cambio de ubicación del sustantivo «rich folks», de «There's nothing **rich folks** love more // Than going downtown and slummin' it with the poor // They pull up in their carriages and gawk» a «El pasatiempo—ideal // Es ir a la ciudad en carro a mirar // Los **ricos** se estremecen de—emoción» (ver anexo 1.3.). La referencia al poder adquisitivo de las personas que disfrutaban haciendo esto es indispensable, pero la métrica lo dificulta, así que se debe cambiar la referencia de verso.
- Compresión lingüística: Reducción de elementos lingüísticos, es decir, utilizar menos significantes en el TM que en el TO. *Ejemplo*: La reducción de palabras si comparamos los versos «Sneak into the city just to watch all the guys at—» y «Se cuelan en la ciudad al grito de “allá...”» (ver anexo 1.3.), puesto que el original tiene 11 palabras y la traducción 9, pese a que las sílabas sean las mismas.
- Generalización y particularización: Sustitución de un elemento más concreto por otro más neutro en la traducción, y viceversa. *Ejemplo*: La generalización utilizada para

- pasar de «An acre of land» a «Ni tierras sin par» (ver anexo 1.4.), donde no especificamos la cantidad de terreno poseído pero conservamos el referente de la tierra.
- Modulación: Cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con respecto al original. *Ejemplo*: El cambio de una oración positiva, «You know why Jefferson can do what he wants?», por una oración negativa, «¿Que por qué nada afecta a Jefferson?» (ver anexo 1.12.).
 - Omisión: Supresión de elementos de información del original, ya sea porque es conocida por el público meta o porque es menos relevante que otros elementos que sí que son necesarios en la estrofa. *Ejemplo*: En los versos «She turned red, she led me to her bed / Let her legs spread and said» hay muchas palabras cortas que relatan varias acciones, pero en español una descripción así requeriría muchas palabras, así que se eliminan las acciones y la traducción queda «Sonrió, roja me engatusó / Me hechizó, me dijo» (ver anexo 1.11.).
 - Transcreación: Según Ramírez y Varela (2017, p. 267), «más que de traducir, hablamos de reescritura —completa o parcial— de un texto en otra lengua, por lo que la originalidad y la creatividad se convierten en factores clave». Es una técnica clave en la traducción musical. *Ejemplo*: El efecto que se quiere conseguir con el verso « One two three four five six seven eight nine!» es que el público vea que Phillip está creciendo, pero es algo implícito. La traducción, «¡Siete, ocho, nueve, el tiempo vuela!» (ver anexo 1.10.) tiene poco que ver con el original, pero consigue un efecto similar.

Como hemos mencionado anteriormente, estas son solo algunas de las técnicas con más relevancia para conseguir llevar a cabo una traducción musical de calidad. Como vemos, la transcreación juega un papel fundamental, y es una de las técnicas de traducción que requiere más imaginación. Este es uno de los grandes atractivos de la traducción musical.

2.8. Estudios previos sobre la traducción musical y de musicales

Es quizás por todo esto que en los últimos años el interés por la traducción de teatro musical se ha multiplicado entre los estudiosos de la traducción. Este entusiasmo se cristaliza en obras de traductores con prolongada carrera traductora como Merino (2015) o Carrillo (2011), aunque uno de los mayores exponentes es Mateo (1995; 2005; 2008)

No solo profesionales con dilatadas carreras han redescubierto esta modalidad de traducción tan olvidada, puesto que el grueso de las investigaciones sobre el tema son los trabajos de fin de grado, trabajos de fin de máster o tesis doctorales de estudiantes o doctorandos de Traducción e Interpretación, tanto en la modalidad de revisión (que

comprende la revisión de traducciones previas de canciones y un análisis desde fuera), donde podemos destacar el Trabajo de Fin de Grado de Costa (2015), que revisa la traducción de las canciones de *Hora de Aventuras*; como de estudio concreto (concentración sobre un solo objeto de estudio, como el humor o el argot en los musicales), un ejemplo podría ser el Trabajo de Fin de Máster investigador de Pertegaz (2017), donde analiza la traducción del humor; o profesionalizante (realizando ellos mismos la traducción para posteriormente pasar a analizar sus decisiones). Esta última categoría es la más popular, destaca la tesis doctoral de Barberá (2020), que toma a David Bowie como referente, o García (2013), cuyo objeto de estudio es la música italiana de los sesenta. No hemos de olvidar que también hay estudiantes de grado o de máster que han realizado estudios profesionalizantes sobre el teatro musical, pues una de las mayores inspiraciones de este estudio es el Trabajo de Fin de Grado de Martínez (2019), donde traduce canciones del musical *Dear Evan Hansen*, analiza su rima y otros aspectos relevantes como el tratamiento del humor o el lenguaje coloquial.

Los rasgos presentados en «Elementos clave en la traducción musical» (ver apartado 2.4.) constituyen las dificultades generales del teatro musical. En nuestra obra de estudio, *Hamilton*, existen factores adicionales que constriñen aún más la traducción, como su carácter histórico y la imposibilidad de alejarse de los hechos documentados. Es por ello que en el siguiente apartado analizaremos el contexto de *Hamilton*, de sus personajes y del autor y, más adelante, presentaremos la traducción de las canciones seleccionadas y justificaremos las decisiones de traducción.

3. LA TRADUCCIÓN DE LAS CANCIONES DE HAMILTON

3.1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo del presente Trabajo de Fin de Grado es la elaboración de la traducción y adaptación del musical *Hamilton* (2015) de Lin-Manuel Miranda. Es una traducción del inglés al español cuyo producto final será una serie de canciones completamente adaptadas para ser cantadas en una posible representación de *Hamilton* en España. A lo largo de este epígrafe examinaremos el objeto del estudio, los instrumentos empleados, el procedimiento que se ha seguido y el análisis estadístico utilizado.

Comenzaremos por el objeto del estudio, las canciones traducidas. Son trece en total: una de la versión «workshop» de *Hamilton* (2014) y doce de la versión oficial de *Hamilton* (2015) representada en Broadway. El tipo de texto es musical. El destinatario sería el público que acudiría a ver la obra, lo cual es distinto del cliente potencial, que sería una

empresa productora de musicales en España. Como veremos en «Marco Microtextual» (ver subapartado 3.3.), la mayoría de personajes de la obra son jóvenes intelectuales, pero el registro no deja de ser informal de manera general (con la excepción de Washington). El número de palabras es 6854; de estrofas, 373; y de versos, 1101. Las canciones han sido elegidas por su variedad de estilos musicales (hip hop, R&B o teatro musical, entre otros), temas tratados (amor, desengaño, guerra, etc.) y posibles problemáticas (que desarrollaremos en «Marco Microtextual»). Son las siguientes: «Alexander Hamilton», «The Story of Tonight», «The Schuyler Sisters», «Helpless», «Satisfied», «Wait For It», «Stay Alive», «That Would Be Enough», «Dear Theodosia», «Take a Break», «Say No To This», «Congratulations» y «Burn».

A continuación, comentaremos los instrumentos utilizados. Vemos referencias a investigaciones a lo largo de todo el documento, desde la introducción hasta las conclusiones, pero la mayoría se concentra en «Marco Teórico» y, en menor medida, en «Marco Microtextual». Los autores en cuyos estudios nos hemos apoyado no siguen un perfil concreto: si bien es cierto que una gran cantidad de ellos son expertos en traducción, como Low, Hurtado Albir o Mayoral, otros son historiadores, como Chernow y Zinn; lingüistas, como Livia y Hall; o incluso estudiantes de grado o máster de traducción e interpretación o doctorandos, como Martínez, Pertegaz o Barberá. Es innegable que las personas que conforman las tres primeras categorías son expertas en sus campos, por lo que cuentan como fuentes fiables. Pese a que los estudiantes de grado o máster o doctorandos no tengan tanta experiencia, sus investigaciones se basan siempre en las de estos, por lo que podemos concluir con que también cuentan como información fiable.

Seguidamente, explicaremos el procedimiento seguido para elaborar la traducción final de las canciones seleccionadas. Una vez llevada a cabo una traducción base, se procedió a su revisión exhaustiva. A continuación, se estableció una tipología de problemas que desarrollaremos en el análisis estadístico y se marcaron en la traducción todos los ejemplos representativos de cada problema, y esto ayudó en gran medida como forma de última revisión, y así se terminó del todo con el producto final.

Finalmente, desarrollaremos el método de análisis estadístico. Teniendo en cuenta que los datos son los problemas a los que se ha enfrentado la traductora durante el proceso traductológico, primeramente se señalaron todas las palabras o versos problemáticos, y solo después se intentaron agrupar buscando características comunes entre ellos. De esta manera, se combinó parte la tipología de problemas de Hurtado Albir (2001), de la que usamos sus problemas lingüísticos y culturales, una reinterpretación de los problemas

extraordinarios de Nord (2009) y una mezcla del pentatlón de Low (2003) y de añadidos personales para los problemas musicales. De esta manera, se crea una tipología novedosa y específica para la traducción de musicales.

Una vez explicados los conceptos de objeto del estudio, instrumentos, procedimientos y análisis estadístico y habiendo especificado cómo se han utilizado concretamente en el caso del presente Trabajo de Fin de Grado, procederemos al desarrollo de dos aspectos clave: el Marco Macrotextual y el Marco Microtextual.

3.2. ANÁLISIS MACROTEXTUAL DEL TEXTO EN LA LENGUA ORIGEN

En un musical, las decisiones traductológicas están especialmente ligadas al contexto de la obra. Este aspecto cobra gran relevancia en *Hamilton*, puesto que es una historia sobre la historia en sí. Es por eso que, antes de comenzar a comentar y justificar la traducción, es necesario tener en cuenta elementos como el argumento de la obra, sus personajes o el momento de la historia en el que está basada, entre otros.

Pese a que en apartados venideros comentaremos dichos elementos en profundidad, sería conveniente dar antes una explicación general sobre la obra. Basado en el libro *Alexander Hamilton* (2004) del historiador Ron Chernow, *Hamilton* narra la vida del Padre Fundador Alexander Hamilton hasta su temprano fallecimiento a la edad de 47 años a manos de Aaron Burr. Uno de los puntos que más destacan en el musical es la mezcla de estilos. Teatro musical, hip-hop, rap, R&B, jazz y pop se entremezclan para crear un sonido nuevo. Lo que también es diferente es la elección de los actores: Miranda insistió en hacer caso omiso al pasado y ninguno de los actores principales es de raza blanca.

El mensaje del musical caló desde su estreno fuera de Broadway el 17 de febrero de 2015 y, una vez la obra dio el salto a Broadway, su éxito fue imparable. Recibió más de setenta nominaciones, entre ellas dieciséis nominaciones a los premios Tony, el galardón que reconoce los méritos de obras en Broadway, de las que consiguió imponerse en once.

3.2.1. Contexto

3.2.1.1. Contexto histórico

Nuestro objeto de estudio es una obra de teatro musical basada en la historia y, por tanto, es importante analizar el periodo en el que está basada. Narra los sucesos ocurridos entre 1757, fecha del nacimiento de Hamilton, hasta 1804, fecha de su fallecimiento. En cualquier caso, se desarrolla a finales del siglo XVIII en lo que entonces eran las Trece

Colonias. A continuación examinaremos los antecedentes de la Guerra de Independencia, así como su desarrollo y los primeros indicios de Estados Unidos como nación.

Estados Unidos fue, desde el principio, un país muy desigual. En palabras de Zinn (1980, p. 20), «no hay país en la historia mundial en el que el racismo haya tenido un papel tan importante y durante tanto tiempo como en los Estados Unidos». Prácticamente desde el desembarco de Raleigh en 1583 se marcó el comienzo de una convivencia tensa con los nativos americanos. Cuando comenzó a cultivarse el tabaco empezó la exportación de negros como esclavos que dieron lugar a revueltas. El temor de que los esclavos negros, los criados blancos y los nativos americanos se unieran contra la clase dirigente era inmenso. A esto se sumó la victoria de Inglaterra de la Guerra de los Siete Años en 1763, cuando el país impuso impuestos abusivos para poder pagar la deuda incurrida durante la guerra. Los dirigentes colonos lo vieron como una oportunidad: la independencia uniría a los criados blancos contra Inglaterra, y también se liberarían de su yugo.

Se sucedieron intentos de rebelión: el motín del té, el panfleto *Common Sense* de Thomas Paine, el Primer y Segundo Congresos Continentales, con Washington a la cabeza... Todo ello culminó en la Declaración de Independencia del 4 de julio de 1776. En un principio, los ingleses dominaban la guerra, pero la Batalla de Saratoga cambió el rumbo. Los estadounidenses se impusieron en Yorktown en 1781, batalla que dio fin a la guerra.

Aquel fue solo el comienzo. A las colonias les costaba ponerse de acuerdo, así que cincuenta y cinco representantes se reunieron en el Congreso de Filadelfia para alcanzar compromisos comunes. De este acontecimiento nació la Constitución de 1787. En una de sus cláusulas se sienta un precedente interesante para el apartado siguiente:

The Migration or Importation of Such Persons as any of the States now existing shall think proper to admit, shall not be prohibited by the Congress prior to the Year one thousand eight hundred and eight, but a Tax or duty may be imposed on such Importation, not exceeding ten dollars for each Person. (Constitución de Estados Unidos, 1787, Artículo 1, Sección 9, Cláusula 1)

Tras la publicación de la Constitución, aún quedaba mucho por hacer. Bajo el gobierno de George Washington se sentaron las bases de un gobierno nacional. A Washington lo sucedió Adams y a este Jefferson, que se impuso ante Adams, Pickney y Burr. Este último ocupó el cargo de vicepresidente y en 1804 se postuló al cargo de gobernador de Nueva York, elecciones que perdió en gran medida debido a las incesantes críticas de Hamilton. Su duelo marca el final de este contexto histórico.

3.2.1.2. Contexto del musical

El año 1804 marca el fallecimiento de Alexander Hamilton, pero no fue el final de los Estados Unidos. Lo que hace casi doscientos cincuenta años era un conglomerado de estados es ahora la potencia hegemónica. Sin embargo, esto no quiere decir que Estados Unidos sea un país perfecto. En 1804 se prohibió el comercio con esclavos, aunque el tráfico se volvió mucho más común en el sur debido al auge de la industria del algodón. En 1860 el presidente Lincoln expresó un firme deseo de abolir por completo la esclavitud, lo que desencadenó en la escisión de siete estados y la creación de la Confederación. La Unión, la facción antiesclavista, ganó la guerra y se ratificó la abolición en 1865.

Pese a dicha ratificación, la segregación social siguió por métodos diferentes. La discriminación en la década de los 50 seguía siendo tal que en 1955 surgió un movimiento por los derechos civiles para luchar por la igualdad entre negros y blancos. Aunque la fecha que da fin al movimiento es 1968, con el asesinato de Martin Luther King, esta lucha sigue hasta nuestros días, igual que el racismo. Según un estudio publicado en *The Journal of Politics* (2016): «Whites who currently live in Southern counties that had high shares of slaves in 1860 are more likely to identify as a Republican, oppose affirmative action, and express racial resentment and colder feelings toward blacks».

Dada la ascendencia de Lin-Manuel Miranda, uno podría pensar que la ausencia de actores blancos es una declaración de intenciones. Después de todo, a pesar de haber nacido en Nueva York, los padres de Miranda son originarios de Puerto Rico. Se crió con dos culturas y, por tanto, sabe de la dificultad que entraña conseguir ciertos papeles para actores que no son blancos. Él mismo lo expresó así según un artículo de *Broadwaynews* (2018): «I was in college, and I realized I didn't dance well enough to play Paul in 'A Chorus Line' nor Bernardo, and if you're a Puerto Rican dude that's what you get. So I began writing 'In the Heights' because I wanted a life in this business». Anthony Ramos, actor de Philip y Laurens en *Hamilton*, coreó esta opinión: «Many people have experienced times where there's only one Asian role, one Latino role, or one African American role. How do we acquire that space if there's only one available?».

Para Miranda y los responsables del casting, Knox y Telsey, lo más importante era la calidad. *Hamilton* es un musical cuyo género principal es el hip-hop y para el autor era lo que tenía más sentido, aunque recalca la idea de que la raza debería ser solo un factor más, como la edad o el género, no algo excluyente. Telsey sostiene que su elección no fue guiada por el casting «color-blind», sino que el musical opta por un enfoque diferente, el

de elegir a las personas en el escenario de manera consciente, teniendo en cuenta el color de su piel.

3.2.2. Argumento

Primer acto

El musical *Hamilton* sigue la vida de Alexander Hamilton. Comienza con las penurias por las que tuvo que pasar antes de cumplir quince años: el abandono de su padre, la muerte de su madre y el huracán que destruyó su isla natal. Hamilton compra un billete a Nueva York y continúa con sus estudios. En 1776 conoce a Burr, y también a Laurens, Mulligan y Lafayette, con cuyas ideas revolucionarias congenia. Hamilton lucha con tanto valor que esto le gana convertirse en ayudante de campo de Washington. En 1780, Angelica y Eliza Schuyler, hermanas de alta cuna, se enamoran perdidamente de Hamilton. Al ver a su hermana menor tan enamorada, Angelica presenta a ambos. Eliza Schuyler se convierte en Eliza Hamilton, pero eso no impide que Hamilton vuelva al frente. Es aún ayudante de campo, y eso le frustra. Tras la batalla de Monmouth, donde al general Lee se le aplica la ley marcial, este critica duramente a Washington. Laurens lo reta a un duelo de pistolas donde se acaba imponiendo a Lee con Hamilton como segundo. Al enterarse Washington, manda a Hamilton a casa. Allí ve que Eliza está embarazada. Su descanso es fugaz, enseguida vuelve al frente. Los revolucionarios se imponen en la batalla de Yorktown. Tras el nacimiento de Philip, los Hamilton se retiran a Nueva York, donde protagonista y antagonista se especializan en abogacía. Hamilton vuelve a ponerse un paso por delante: es invitado a la Convención Constitucional, escribe los Papeles Federalistas y Washington vuelve a ofrecerle un puesto: Secretario del Tesoro. Hamilton acepta.

Segundo acto

Thomas Jefferson, a quien Washington ha pedido que sea su Secretario de Estado, vuelve de Francia. Tanto Hamilton como Jefferson y Madison, que lo ayudó a escribir los Papeles Federalistas, forman ahora parte del Congreso, pero chocan en cuanto a ideales. Angelica anuncia su llegada para pasar el verano con los Hamilton, pero Hamilton opta por quedarse a trabajar en la ciudad. Conoce a Maria Reynolds y comienza con ella una relación extramatrimonial. Mientras, los celos de Burr se intensifican, y esto lo lleva a ingresar en el partido Democrático-Republicano. La relación entre ambos se vuelve agria y Burr comienza a simpatizar con Jefferson y Madison, que comienzan a buscar trapos sucios. Jefferson se presenta como candidato a Presidente, pero acaba ganando Adams.

Simultáneamente, Burr, Jefferson y Madison le hacen frente a Hamilton, puesto que han encontrado registros del dinero que Hamilton le dio a James Reynolds por su aventura. Acaba admitiendo su infidelidad y todos prometen silencio. Hamilton publica el Panfleto Reynolds, donde detalla su aventura para limpiar su nombre. Esto hunde su reputación, destroza a su mujer y también causa la muerte de Philip. Pronto llegan las elecciones de 1800, que enfrentan a Adams, Jefferson y Burr. Hamilton, que desprecia la falta de ideales de Burr, apoya a Jefferson, que gana. Esta es la gota que colma el vaso para Burr, cuyos celos se han convertido en odio. Avisa a Hamilton de que deberá retractarse o participar en un duelo con él. Hamilton no se echa hacia atrás. El protagonista apunta al cielo, mientras que Burr le dispara y le alcanza en las costillas. Fallece acompañado de Angelica y Eliza.

3.2.3. Personajes

Los personajes principales de *Hamilton* son, según el casting original en 2014:

- Alexander Hamilton: Protagonista. Un huérfano ambicioso, impulsivo con sus palabras y acciones, poseído por sus ansias de llegar a algo en la vida.
- Aaron Burr: Antagonista y narrador. También huérfano, pero criado en una familia adinerada. Es reservado y, pese a su ambición, tiende a esperar antes de actuar.
- Angelica Schuyler: Cuñada de Hamilton. Una joven heredera brillante, combativa y hermosa. Está completamente enamorada de Hamilton, pero calla por su hermana Eliza.
- Eliza Schuyler: Esposa de Hamilton. Joven heredera extremadamente leal y orgullosa que pasa de ser una chiquilla perdidamente enamorada a la encargada de mantener el legado de su marido.
- Peggy Schuyler/Maria Reynolds: Papel doble. La cuñada de Hamilton/la amante. Peggy es la tercera Schuyler, dulce e infantil. Maria es una joven y hermosísima seductora que finge ser una damisela en apuros para engatusar a Hamilton.
- John Laurens/Philip Schuyler: Papel doble. Mejor amigo de Hamilton/hijo de Hamilton y Eliza. Laurens es un joven revolucionario nacido en una familia adinerada que aboga por abolir la esclavitud. Philip es la viva imagen de su padre: un prodigio, pero muy impulsivo.
- Marqués de Lafayette/Thomas Jefferson: Papel doble. Amigo de Hamilton/Antagonista. Lafayette es un noble francés que, además de ser un fantástico comandante en el ejército, desea abolir la monarquía francesa. Jefferson es un hombre tranquilo y brillante, amigo de Washington y enfrentado en ideales con Hamilton.

- Hercules Mulligan/James Madison: Papel doble. Amigo de Hamilton/Antagonista. Mulligan es un alegre y divertido aprendiz de sastre que aspira a algo más en la vida, y eso lo lleva a participar en la revolución. Madison es un hombre enfermizo, callado y muy inteligente, antiguo aliado de Hamilton hasta que aparece en escena Jefferson.
- George Washington: General y figura paterna de Hamilton. Hombre autoritario pero amable con los suyos. Lleva muchos años en el ejército y reconoce la importancia de la historia.

3.2.4. Diferencias entre la historia y el musical

Miranda se tomó bastantes licencias artísticas cuando escribió *Hamilton*. Algunas pueden justificarse por las restricciones del musical y otras no, con lo que conllevan más críticas. A continuación resumiremos las diferencias que hemos encontrado la cronología y ciertos sucesos tergiversados, entre otras cosas, para luego analizar las críticas al musical.

Las diferencias de raza que hemos comentado en subapartados anteriores, por ejemplo, son excusables. Sin embargo, hay algunas otras en cuanto a los personajes que tienen mucha más relevancia. La principal es el hecho de que Hamilton se declara abolicionista, y Laurens menciona en «Stay Alive» que ambos escribieron ensayos contra la esclavitud. Si bien es cierto que fue presidente de la Sociedad de Manumisión de Nueva York, Hamilton no le dedicaba tanto tiempo ni pasión como se insinúa en el musical. A estas diferencias se suman incoherencia con las fechas o sucesos históricos. Por ejemplo, en el musical, Hamilton conoce a Lafayette, Laurens, Mulligan y Burr en 1776, mientras que en la realidad, conoció a Mulligan en 1773, cuando llegó a Nueva York, y a Laurens y a Lafayette tras convertirse en el ayudante de campo de George Washington. En cuanto a los sucesos históricos, hay diferencias comprensibles: Burr, por ejemplo, no fue el segundo de Lee en su duelo contra Laurens, ni fueron las elecciones de 1800 el detonante del duelo entre Burr y Hamilton, sino las elecciones a gobernador de Nueva York de 2004.

Para terminar, cabe destacar que algunos críticos aceptan estas inexactitudes y otros las consideran intolerables. Freeman (2015) califica a Hamilton como «a mass of contradictions: an immigrant who sometimes distrusted immigrants, a revolutionary who placed a supreme value on law and order, a man who distrusted the rumblings of the masses yet preached his politics to them more frequently and passionately than many of his more democracy-friendly fellows» pero, en el mismo párrafo, afirma que comprende la elección de Miranda, puesto que, según ella, la realidad habría diluido el mensaje de la obra. Reed (2015) es de opinión totalmente contraria, pues considera que, sobre todo en el

aspecto de tráfico de esclavos y la esclavitud, «[Hamilton's] life has been scrubbed with a kind of historical Ajax until it sparkles». Los Schuyler tenían esclavos y él llegó a traficar con ellos en algún momento, por lo que su posición no debió ser tan firme como se insinúa.

3.2.5. Análisis de las trece canciones de la traducción

Como último paso antes de proceder a explicar las decisiones tomadas en la traducción, realizaremos un pequeño análisis sobre las trece canciones traducidas.

3.2.5.1. Alexander Hamilton

Tras siete notas que recuerdan al motivo de una canción posterior, «My Shot», y cuatro notas que simbolizan una puerta abriéndose, da comienzo la historia. En un abrir y cerrar de ojos, conocemos los primeros 19 años de nuestro protagonista de la boca de las personas que cobrarán relevancia en su vida, aunque aún no las conozcamos: su mujer Eliza, su cuñada Angelica, sus adversarios, Jefferson y Madison... Y, por supuesto, Aaron Burr, el narrador. Sus intervenciones nos cuentan los orígenes ilegítimos de Hamilton, su orfandad a una temprana edad, nos hablan de su resiliencia tras el huracán que arrasó su isla natal. Es solo entonces cuando alguien le pregunta su nombre y, tras la mención de este, el tema comienza a ganar en intensidad mientras observamos cómo este fenómeno hecho hombre va contra todos los pronósticos y consigue un billete para llegar a Estados Unidos mientras la compañía canta que lo estaban esperando. El tema termina con una confesión del narrador: él fue el que mató a Hamilton.

3.2.5.2. The Story of Tonight

Una larga tarde en la posada es el detonante del tema. El grupo de amigos revolucionarios, Laurens, Mulligan, Lafayette y Hamilton, unen sus voces ligeramente ebrias para expresar sus esperanzas, sus miedos, su voluntad. Entre una ronda y otra de cerveza, brindan por la libertad, por los que se unirán a la causa, por un futuro que será glorioso, aunque quizás ellos no estén para verlo. Refleja la decisión de todos de unirse a las fuerzas revolucionarias y en esta emotiva y esperanzadora balada podemos apreciar su ingenuidad y su idealismo, y también su disposición de sacrificarse por un futuro mejor.

3.2.5.3. The Schuyler Sisters

Los rápidos golpes de tambor con los que empieza la canción nos indican que va a ser mucho más movida que las anteriores. Burr narra con cierto sarcasmo que a los ricos les

encanta ir a la ciudad a ver a los estudiantes y revolucionarios hablar, y nos presenta a las hermanas Schuyler, ricas herederas que pasean por Nueva York. En este tema rápido e irónico vemos las diferencias entre las tres. Peggy, la menor, les insiste que vuelvan a casa, mientras que Eliza le dice con amabilidad que puede irse si quiere, contagiada por el entusiasmo revolucionario, y Angelica, la mayor, tiene una misión en mente: está buscando alguien que piense, con chispa. Por el desdén con el que trata a Burr cuando se lo encuentran y el heredero intenta flirtear con ellas, está claro que no lo considera apto. Mientras las tres, pero sobre todo Angelica, expresan su deseo por ser incluidas en la política, la compañía alaba Nueva York, donde se está haciendo historia.

3.2.5.4. Helpless

Desde un primer momento, Eliza deja claros sus sentimientos: está locamente enamorada de Hamilton y le da el «sí, quiero» una y otra vez, incluso antes de que la canción nos lo presente. El corazón de la hermana mediana, mucho más tímida que su hermana mayor, se para al ver a Hamilton aparecer en el baile al que las tres habían sido invitadas. Ilusionada, se acerca a Angelica y le confiesa su atracción, y esta se acerca al revolucionario y los presenta. La rapidez de la canción alude al ritmo del cortejo, puesto que la pareja contrae matrimonio apenas unas semanas después de conocerse. Durante el beso que los designa como marido y mujer, la compañía entona unos versos conocidos y evocadores sacados de la primera canción, que reconocen el cambio en la vida de Hamilton, solo posible al venir a Nueva York.

3.2.5.5. Satisfied

Con tono jovial, Angelica les desea todo lo mejor a Hamilton y a Eliza en el día de su boda. No obstante, la cinta comienza a rebobinar y su expresión se vuelve apenada mientras recordamos los sucesos del cortejo entre los esposos desde su perspectiva. La hermana mayor narra que Hamilton se le acercó antes a ella y que, pese a que ella también se enamoró perdidamente de él, y de una manera más intelectual que su hermana, tiene demasiadas razones para no reconocerlo: Hamilton no tiene estatus y, además, con solo una mirada sabe que Eliza lo ama. Es por eso que los presenta y es testigo de su cortejo y su matrimonio en silencio, aunque reconoce en Hamilton y en ella misma el mismo deseo de tener algo más.

3.2.5.6. Wait For It

A través de un emotivo soliloquio, conocemos un poco más la figura del narrador en la sombra. Burr se lamenta por su pasado, por haber quedado huérfano a una edad tan temprana; por su presente, en el que está enamorado de una mujer no solo casada, sino cuyo marido pertenece al ejército británico; y por su futuro, puesto que cree que el legado y buen nombre que le dejaron sus padres le impide escalar a tanta velocidad como Hamilton, que no tiene nada que perder. En un número oscuro y conmovedor, el personaje nos revela su decisión de esperar al momento justo para actuar.

3.2.5.7. Stay Alive

Hamilton sigue adelante pese a los ruegos de Eliza y las metafóricas balas que le pasan de cerca mientras trabaja. Como ayudante de campo de Washington, se cartea con el Congreso hasta que el general le dice que no van a enviar refuerzos, que la única manera de ganar es usar la guerra de guerrillas. Esta es la nueva estrategia del ejército revolucionario. Pese al apoyo incondicional y los consejos de Hamilton, Washington nombra general a Charles Lee, cuyo pésimo liderazgo en la batalla de Monmouth acaba en su despido. Lee, indignado, comienza a criticar duramente a Washington y Laurens y Hamilton deciden que merece que alguien lo ponga en su sitio, así que Laurens lo reta a un duelo. Este tema es rápido, enérgico y sincronizado, imitando las maniobras del ejército.

3.2.5.8. That Would Be Enough

Despachado por Washington por el duelo contra Lee, Hamilton vuelve a casa y encuentra a su mujer claramente embarazada. Él le riñe por no haberle avisado antes, pero de manera débil y emocionada, mientras que Eliza expresa su falta de arrepentimiento y le ruega que mire lo lejos que ha llegado y que aprenda a apreciarlo, a contentarse con ello, en lugar de querer más. Le realiza una petición que parece un presagio: sabe con quién se ha casado, pero quiere formar parte de su historia. Hamilton, que cuando Eliza comienza con su monólogo sigue intentando interrumpirla, queda mudo, disfrutando de un momento de calma y silencio antes de volver a la acción.

3.2.5.9. Dear Theodosia

Tanto Hamilton como Burr son padres tras la Guerra de Independencia y, en este tema que recuerda a una nana, se toman un descanso de la lucha y se maravillan con sus hijos. La estructura de la canción recalca las similitudes entre ambos: Hamilton y Alexander son

huérfanos, ambos lucharon con vigor en la guerra y, a diferencia de sus padres, desean apoyar a sus hijos. Los dos se dan cuenta de que ya no basta simplemente con hacer a Estados Unidos independiente para sus hijos, sino también sentar unas bases fuertes para la nación y, de esa manera, perdurará cuando ellos les tomen el relevo.

3.2.5.10. Take a Break

La relación de ardorosa amistad entre Hamilton y Angelica continúa por carta a pesar de que ella se mudara a Londres con su nuevo marido. Eliza, la tercera punta del triángulo amoroso, interrumpe la melodía especialmente romántica con energía y le pide a su marido que baje a comer, porque es el noveno cumpleaños de su hijo, Philip. Hamilton queda fascinado con el niño, que ha escrito un rap para conmemorar la ocasión, pero Eliza vuelve a interrumpir sus ensoñaciones pidiéndole que se tome un descanso durante las vacaciones, puesto que Angelica va a pasarlas con ellos. Ambas mujeres ruegan, sus voces se entrelazan la una con la otra mientras ambas expresan sus deseos, pero Hamilton se niega, sus últimas frases llenas de obcecación y cansancio.

3.2.5.11. Say No To This

El cambio de estilo de la música, que abandona las notas insistentes y enérgicas de Eliza y Angelica para entrar de lleno en el territorio de una balada que combina el R&B y el soul, parece un mal augurio. Pronto, Hamilton nos da la razón al abrirle la puerta a Maria Reynolds, una mujer casada pero maltratada por su marido con la que comienza un tórrido romance lleno de pasión y culpa. Esta última aumenta cuando recibe una carta del marido de su amante en la que amenaza con contárselo todo a Eliza, y la melodía se vuelve frenética mientras Hamilton le echa en cara a Maria el haberle engañado. No obstante, está atrapado en una espiral de lujuria y, aunque la compañía grita que se vaya, Maria lo atrae con su canto de sirena. La canción alcanza el clímax y luego llega el silencio, tras el cual Hamilton consiente a la extorsión.

3.2.5.12. Congratulations

A pesar de que esta canción no llegó a la versión final, en ella se unen tantos motivos utilizados anteriormente que merecía entrar en este estudio. Mientras Angelica le echa en cara a Hamilton su egoísmo y su propio sacrificio de manera irónica y casi halagadora, escuchamos la escala ascendente de «Satisfied» (ver anexo 1.5.) una y otra vez, dejándonos con un extraño sabor de boca, como si la canción necesitara un final. La escala solo cambia

cuando Angelica menciona a Eliza, entonando su nombre con las mismas notas que su hermana utilizó para presentarse en «Schuyler Sisters» (ver anexo 1.3.). Hamilton calla mientras su amor platónico le hace prometer que a partir de entonces siempre pondrá a Eliza por delante.

3.2.5.13. Burn

La reacción de Eliza al panfleto Reynolds nos llega en forma de conmovedora balada cuyo único acompañamiento es el sutil sonido del piano. La hermana mediana canta sobre su historia amorosa, desde su ingenuidad al casarse con Hamilton hasta el desgarrador desenlace, su infidelidad. Con elegancia, culpa enteramente a Hamilton y no a Maria, y destruye las cartas de su cortejo con su marido, eliminando lo que él más valora en el mundo: su legado. En la canción, que oscila entre el desapego y la furia, Eliza reclama el poder sobre su vida y se borra de la historia.

En apartados anteriores hemos insistido en la importancia del contexto a la hora de traducir canciones para un musical. Uno de los elementos a los que prestar especial atención para Low (2003) es el sentido, debido a que se ha de respetar la obra original y cómo el autor la percibió. Es por ello que este apartado es clave para la comprensión de las canciones traducidas y el contexto en el que se dan. Habiéndolo explicado, en el siguiente subapartado podremos pasar a comentar los problemas encontrados en la versión original y cómo se han solucionado en la propuesta de traducción.

3.3. ANÁLISIS MICROTEXTUAL DEL TEXTO Y SU TRADUCCIÓN

A continuación, analizaremos los problemas de traducción que puedan haber surgido en el proceso traductológico, además de las diferentes técnicas utilizadas y decisiones tomadas para obtener un producto final de la máxima calidad posible. Se ejemplificará en todo momento con problemas reales que hayan surgido en el encargo. Hamilton ofrecía una gran variedad de problemas, que hemos clasificado para que vayan de lo más general a lo más específico: lingüísticos, culturales, de coherencia y musicales.

En primer lugar, explicaremos el tratamiento del lenguaje soez en el musical, además de la dificultad de una traducción plagada de monosílabos y la adición o supresión de significado para terminar el subapartado «Problemas lingüísticos». Después, en «Problemas culturales» analizaremos las decisiones tomadas al encontrarnos con un elemento ligado a la sociedad estadounidense o con AAVE y las soluciones dadas cuando

se cita un libro en el musical. Seguidamente, en «Problemas de coherencia» comentaremos el uso de motivos o «leitmotive» durante toda la obra y la repetición de diversos versos con pequeños cambios a lo largo de las canciones en sí, o del musical entero. Finalmente, iremos de lo universal a lo particular en el último epígrafe, «Problemas musicales», arrancando con la métrica, la rima, el ritmo y la sinalefa y terminando con la sílaba tónica, las vocales originales y los cambios en la música que se hayan considerado necesarios.

3.3.1. Problemas lingüísticos

Según Hurtado Albir (2001) citada en Cifuentes (2016, p. 21), los problemas lingüísticos son aquellos «que derivan de discrepancias entre las dos lenguas en las que se trabaja en el plano léxico, morfosintáctico, estilístico y textual». Entre ellos comprendemos el lenguaje soez (ver subapartado 3.3.1.1.), el uso de monosílabos (ver subapartado 3.3.1.2.) y la adición o supresión de significado (ver subapartado 3.3.1.3.).

3.3.1.1. Lenguaje soez

Respecto al tema del lenguaje soez parece haber una opinión generalizada. Darta (2020, p. 25) sostiene que «when euphemism or even words deletion are applied to the subtitle translation due to censorship, surely there is something missing or distorted from the original versión». Se refiere a la traducción de subtítulos, pero es una opinión aplicable a la traducción musical. La autora, no obstante, también reconoce que un subtitulador ha de tener en cuenta varias cosas a la hora de traducir (limitaciones de caracteres, sincronización labial, etc.), y con frecuencia estos factores son más relevantes que el propio lenguaje soez. Propone cuatro estrategias para lidiar con este tipo de expresiones: omisión, sustitución de la palabra tabú por otra que no lo es, tabú por tabú y eufemismo. A continuación, examinaremos algunos ejemplos de este tipo de lenguaje y veremos las técnicas utilizadas. Algunas canciones del musical están más cargadas que otras de palabrotas y expresiones malsonantes. Las seleccionadas nos dan una muestra de las diversas maneras en las que se usan. Hay tres grandes categorías: insultos, lenguaje soez como característica definitoria de algunos personajes y expresiones para reforzar el mensaje.

Bajo el paraguas de insultos encontramos bastantes ejemplos a lo largo del musical. Cuando se habla de Hamilton esto es especialmente cierto pues, de hecho, la obra empieza con un insulto: «How does a bastard, orphan, son of a whore and a Scotsman» (ver anexo 1.1.). Este tratamiento de «bastard orphan» lo repetirá él mismo «Say No To This» (ver anexo 1.11.), y el propio Burr lo utiliza para introducir algunas canciones, aunque no

encontramos ninguna muestra de esto entre las seleccionadas. Además de este insulto en concreto hacia Hamilton, también podemos destacar el que él mismo pone en boca de sus enemigos en «Take a Break» (ver anexo 1.10.): «I'm a polymath, a pain in the ass, a massive pain». Por ser quien es, aprovecha la oportunidad para decirse un piropo antes de un insulto. Es una frase que nos resume a Hamilton en pocas palabras. Él mismo sabe que es brillante, y que eso lo convierte en una molestia. Es por eso que, por medio de una particularización y usando adjetivos distintos, se ha traducido como «repelente y un gran trabajador y ególatra». El cumplido a sí mismo está ahora en el centro, y el último insulto es casi una respuesta a este. Pese a que la repetición podría mostrar lo cansado que está incluso para expresarse con más elocuencia, se ha optado por completar con más información.

El uso del lenguaje soez como característica definitoria es menos común, dado que los personajes generalmente son jóvenes adinerados y con educación. Vemos el ejemplo perfecto de esta categoría en la carta de James Reynolds a Hamilton:

Versión original	Propuesta de traducción
[JAMES] You see, that was my wife who you decided to	[JAMES] Pues sí, esa—es mi esposa por la gracia de
[HAMILTON] Fuuuu—	[HAMILTON] Dios...
[JAMES] Uh-oh! You made the wrong sucker a cuckold So time to pay the piper for the pants you unbuckled And hey, you can keep seein' my whore wife If the price is right: if not I'm telling your wife	[JAMES] ¡Ajá! Los cuernos bien no me—han sentado Y ahora, a pagar el pantalón desabrochado Y—oye, puedes seguir con la puta Si—el dinero está, si no, a tu—esposa va

Tabla 1. Ejemplo de lenguaje soez en la canción «Say No To This»

En esta breve carta, Miranda caracteriza al personaje. Es un hombre manipulador y de bajo estatus que está dispuesto a lo que sea para conseguir dinero, incluso urdir un ardid para prostituir a su mujer y extorsionar al Secretario del Tesoro. Se expresa de manera muy coloquial, lo vemos en su uso de «wrong sucker», «cuckold», y la expresión «pay the piper», y además de eso tenemos dos palabrotas propiamente dichas, «whore» y «fuck»,

aunque esta última solo se intuye, puesto que la canta Hamilton. En la traducción se ha intentado mantener el tono porque se considera que es algo propio del personaje y necesario para diferenciarlo de los demás, y para ello se han utilizado expresiones como «cuernos» o «a tu esposa va». En cuanto a las palabrotas, se han tomado decisiones diferentes. La palabra «whore» no era problemática porque está integrada en el discurso y se puede calcar como «puta», pero «fuck» es parte de una frase de James que Hamilton lee en voz alta, así que debía tener continuidad y parecer parte de una frase completa. Se decidió, por tanto, transcribir y usar una alusión religiosa, de las que tanto abundan en el repertorio español, «Dios», que se suele utilizar en el lenguaje coloquial como una exclamación de sorpresa con el mismo sentido de «joder» o «madre mía».

La última categoría, la de usar palabras malsonantes para reforzar el discurso, es probablemente la más popular. Aunque no hay tantos ejemplos como podrían, cabe destacar que los amigos revolucionarios de Hamilton son especialmente culpables de esto. Dos ejemplos más sorprendentes son Angelica, con sus «I forgot my dang name» y «what the hell is the catch?» en «Satisfied» (ver anexo 1.5.), cuyas referencias siempre se han omitido por no ser especialmente representativas de su personalidad, y Burr. Este último es un hombre con fuertes valores religiosos y su «and if there's a reason he seems to thrive when so few survive, then Goddamnit» (ver anexo 1.6.) sí parece representativo. La traducción conserva la referencia a lo divino, pese a que quizás la profanidad ya no esté tan clara: «Y si su éxito es temporal, vendrá mi ocasión, así que, Dios».

3.3.1.2. Monosílabos

Una de las principales diferencias entre el español y el inglés es que este último es mucho más económico. Si bien es cierto que el español es un idioma muy rico y cuenta con monosílabos llenos de significado, también es verdad que se caracteriza por tener palabras más largas que el inglés. Esta diferencia podría deberse a que ambas lenguas proceden de dos familias distintas (la romance y la germánica, respectivamente). Si le sumamos a esto que *Hamilton* es un musical cuyo género predominante es el rap y que el estilo personal de Hamilton se caracteriza por meter todas las palabras posibles en una frase, la dificultad es evidente.

Además de los problemas que puede dar el rap, vemos otros, como la orden de Philip Schuyler a Hamilton cuando le da su bendición para que se case con Eliza. «Be true» no es algo que podamos cambiar u omitir, pues es un presagio de la infidelidad de Hamilton, así que se tradujo por «sé leal» (ver anexo 1.4.). En otra ocasión, perder algo de información

es necesario, como en la enumeración de «Take a Break» (ver anexo 1.10.). Eliza y Philip cuentan del uno hasta el nueve, los años que cumple el niño, pero los números son diferentes en las dos lenguas en cuanto a sílabas. La traducción, «¡Siete, ocho, nueve, el tiempo vuela!», se sirve de una amplificación y omisión para expresar correctamente lo mismo que el original: Philip está creciendo y el tiempo está pasando.

La obra ofrece muchos más ejemplos aislados, pero en una canción en concreto vemos este fenómeno repetido una y otra vez. En «Wait for It» (ver anexo 1.6.), Burr canta:

Versión original	Propuesta de traducción
[BURR] I'm not standing still I am lying in wait	[BURR] Sé que llegaré Solo—hay que creer
[ENSEMBLE] Wait	[ENSEMBLE] Cree
[BURR] Hamilton faces an endless uphill climb	[BURR] Y Hamilton cada vez escala más
[ENSEMBLE] Climb	[ENSEMBLE] Más
[BURR] He has something to prove He has nothing to lose	[BURR] Él, tanto por hacer Sin nada que perder
[ENSEMBLE] Lose	[ENSEMBLE] Perder
[BURR] Hamilton's pace is relentless He wastes no time	[BURR] Hamilton no se detiene No para ya
[ENSEMBLE] Time	[ENSEMBLE] Ya

Tabla 2. Ejemplo de uso de monosílabos en la canción «Wait for It»

Cuatro monosílabos con significado pleno se repiten: «wait», «climb», «lose» y «time». Con todos se han tomado decisiones diferentes. En primer lugar, se ha eliminado la metáfora de «lying in wait», como si Burr fuera una pantera al acecho, y se ha sustituido por una referencia religiosa, «solo hay que creer» sobreentendiendo que aquello en lo que cree un personaje como Burr es en Dios. Además, así conseguimos trasladar a la

traducción el papel pasivo del antagonista. Se ha conservado la metáfora de escalar, y el «más» repetido por la ensemble puede interpretarse como la mente de Hamilton, que desea subir hasta la cima, a lo que la mente de Burr contesta con el «ya» del último monosílabo, cuya metáfora no se ha alterado, aunque se ha perdido la referencia al tiempo. El único monosílabo que se ha traducido con menos éxito es «lose», puesto que se ha realizado un calco y «perder» tiene dos sílabas. Sin embargo, en la canción original, la ensemble entona dos notas tanto en «climb» como en «lose», dividiendo la única sílaba de las palabras para alargarlas, así que las dos sílabas en la traducción no requerirían ningún cambio en la música.

3.3.1.3. Adición o supresión de significado

Gracias al Marco Teórico conocemos las restricciones propias de la traducción musical. A lo largo del Marco Microtextual seguiremos las diversas dificultades que podrían influenciar nuestras decisiones traductológicas, que en su mayoría nos obligan a omitir la información que consideramos menos necesaria. En este subapartado analizaremos ejemplos tanto de supresión de significado, la más común, como de adición de significado, mucho más escasa.

La supresión de significado es la tónica común de muchos tipos de traducciones subordinadas, y la musical no está libre de ella. Como traductores, no debemos tener miedo a servirnos de la omisión, pero hay que valorar con cuidado qué detalles son vitales y de cuáles podemos prescindir. En general, las omisiones pertenecen a una de dos categorías: detalles de personajes y descripciones. En el primer caso, eliminarlas es más sencillo. No es necesario intentar explicar el doble sentido con el que juega Miranda cuando Burr dice en «Schuyler Sisters» (ver anexo 1.3.): «I'm a trust fund, baby, you can trust me!» (tanto que es heredero de una gran fortuna como que es un «trust fund baby», es decir, que esa fortuna lleva en su familia durante mucho tiempo). Una simple generalización, «¡Tengo pasta hasta decir basta!», transmite lo esencial con el mismo tono jocoso. Es el mismo caso que encontramos en «Take a Break» (ver anexo 1.10.) cuando Angelica se describe como «your fav'rite older sister». Hace alusión a que ella es la mayor de las Schuylers y, por tanto, es su hermana mayor favorita. Consideramos que «tu hermana favorita» tiene el mismo efecto, pues hermana podría hacer alusión a que es su cuñada y más tarde en la canción se revela que Peggy ha fallecido, así que es su única cuñada. Prescindir de las descripciones es más complicado, y hay que elegir qué se pierde con atención. Por ejemplo, «Alexander Hamilton» (ver anexo 1.1.) cuenta los primeros años de la vida del

protagonista, y hay algunas alusiones que no se pueden eliminar y otras que sí, como «tradin’ sugar cane and rum and all the things he can’t afford». Con lo que negociaba no es relevante, por lo que se tradujo, en un ejercicio de transcreación, «en astucia y en valor no le igualaba nadie». Vemos una descripción particularmente cargada en «Say No To This» (ver anexo 1.10.):

Versión original	Propuesta de traducción
[HAMILTON] Then I said, “well, I should head back home,” She turned red, she led me to her bed Let her legs spread and said:	[HAMILTON] Y dije: “yo me debería ir” Sonrió, roja me—engatusó Me—hechizó, me dijo:

Tabla 3. Ejemplo de supresión de significado en la canción «Say No To This»

En los tres versos se describen cinco acciones: Hamilton le dijo a Maria Reynolds que tenía que volver a casa, Maria se sonrojó, lo llevó a la cama, se abrió de piernas y le dijo algo. En la versión original, Hamilton se expresa con veinticuatro palabras, pero todas son monosílabas. Algo así no es solo difícil de traducir con total fidelidad al español, es directamente imposible. En la traducción se generalizan las acciones de Maria, poniendo el foco en su seducción en lugar de acciones concretas que la actriz sobre el escenario nos muestra. Ese tipo de elementos ha de ayudarnos a decidir si una traducción fiel es crucial o no.

Debido a las restricciones ya nombradas, es mucho menos común añadir significado, pero se ha usado esta estrategia en alguna ocasión. En una de ellas, la adición es debida al conocimiento previo de los personajes históricos. Cuando Angelica canta sobre Alexander en «Satisfied» (ver anexo 1.5.), dice «but when I fantasize at night, it’s Alexander’s eyes». Como ya hemos establecido, los ojos de Hamilton eran muy particulares, de un color entre azul y violeta y muy hermosos. Es por eso que la traducción «aunque de noche, al soñar, sus ojos como el mar» cobra sentido. También vemos adición de significado en «Dear Theodosia» (ver anexo 1.9.), puesto que la traducción introduce un motivo adicional a los que ya se mencionarán en el epígrafe de problemas de coherencia: el sol. En el original, Miranda juega con el parecido entre «son» y «sun» de manera más superficial al decir «oh Philip, you outshine the morning sun, my son», pero la traducción le da más protagonismo, afirmando «ooh, Philip, giro a tu alrededor, mi sol». Esta misma metáfora seguirá hasta la última canción de la selección, «Burn».

3.3.2. Problemas culturales

Pese a que Hurtado Albir (2001) citada en Cifuentes (2016, p. 21) se refiere a este tipo de problemas como «extralingüísticos», y los define como un tipo de problemas que «remiten a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico», para el caso de *Hamilton* preferimos la definición de Nord (2009) citada en Cifuentes (2016, p. 20), que los denomina «culturales» y dice de ellos que son «los que surgen por las diferencias culturales», en este caso entendidas como una variedad de elementos que son distintos entre la cultura estadounidense y española, o quizás directamente desconocidos para el público español.

3.3.2.1. Realidades ligadas a la sociedad estadounidense

Como ya sabemos, *Hamilton* es un musical basado en uno de los Padres Fundadores de Estados Unidos y, por lo tanto, la obra está plagada de referencias culturales. Hay diversos elementos que limitan una explicación más elaborada para comprenderlos bien, pero no siempre es posible debido a las restricciones propias de la traducción musical. A continuación, se nombrarán algunos ejemplos sobre estas referencias culturales, que dividiremos en tres categorías: personajes de la época, sucesos históricos y localizaciones geográficas.

Comenzaremos con los problemas que pueden acarrear las menciones de personajes históricos y cómo los hemos solucionado. En *Hamilton* varios actores encarnan a diversos Padres Fundadores, sobre todo los que más relación tuvieron con el protagonista (George Washington, Thomas Jefferson y James Madison), pero algunos simplemente se nombran o tienen papeles menores. Esto acarrea ciertos problemas de falta de información. Los Padres Fundadores ya mencionados tienen canciones donde se los presenta o intervenciones que los definen, pero otros que son simplemente nombrados, como Benjamin Franklin o John Adams, carecen de este bagaje que el mismo musical nos da. Es por esto que el traductor debe tomar una decisión: o generalizar o dar más información sobre el suceso.

El primer problema al que nos enfrentamos llega en la primera canción, «Alexander Hamilton» (ver anexo 1.1.). En él, el actor que interpreta a John Laurens y a Philip Hamilton describe al protagonista como «the ten-dollar Founding Father without a father». Con este verso alude a tres cosas: el estatus de Hamilton de Padre Fundador, el hecho de que es huérfano y que aparece en los billetes de diez dólares estadounidenses. Una frase de

siete palabras en inglés debería traducirse para ser completamente fiel como «el Padre Fundador de los billetes de diez dólares que no tuvo padre», es decir, trece palabras. Lo más lógico era omitir la referencia al billete, porque no tendría ningún efecto en el público español. La traducción acabó siendo «sin un padre, pero para todos fue un Padre».

Encontramos a John Adams mencionado en «Take a Break» (ver anexo 1.9.).

Versión original	Propuesta de traducción
[ELIZA] Angelica, tell this man John Adams spends the summer with his family	[ELIZA] Angelica, dile que John Adams no trabaja en verano
[HAMILTON] Angelica, tell my wife John Adams doesn't have a real job anyway	[HAMILTON] Angelica, dile que John Adams, ni—en verano ni—en otra estación

Tabla 4. Ejemplo de personaje histórico en la canción «Take a Break»

Eliza lo pone como ejemplo de persona influyente que se toma un respiro en verano para estar con su familia, a lo que Hamilton le responde que él no cuenta, porque su trabajo no es gran cosa, infiriendo que el suyo sí lo es. Estos versos responden a la falta de responsabilidades del puesto que ocupaba en aquel momento Adams, el de vicepresidente. Quizás un estadounidense que conoce el sistema político de su país habría entendido el chiste y habría sabido leer su trasfondo, pero un español debería saberlo de antemano para entenderlo. Por medio de una generalización se ha convertido una burla concreta en algo más universal, de «John Adams doesn't have a real job anyway» a «John Adams, ni en verano ni en otra estación», insinuando que John Adams no trabaja nunca pero sin dar más detalles.

En el caso de Benjamin Franklin, la tarea es algo más sencilla. Angelica lo menciona en su monólogo en «Satisfied» (ver anexo 1.5.) justo después de hablar con Hamilton, diciendo que se siente como «Ben Franklin with a key and a kite». Lo cierto es que llevó a cabo experimentos para ver si podía extraer electricidad de una tormenta eléctrica y usó una llave y una cometa, pero quizás esto es demasiado específico para algunas personas. Sin embargo, es de saber popular que Franklin está relacionado de alguna manera con la electricidad, por eso hemos vuelto a usar la generalización al traducir este verso como «Soy Ben Franklin, siento electricidad».

A continuación, explicaremos los problemas surgidos con sucesos históricos. Hay dos que son especialmente conflictivos: uno referido a la historia personal de Washington y otro a uno de los mayores logros de Hamilton.

Comenzaremos por el de Washington, que nombra Charles Lee en «Stay Alive» (ver anexo 1.7.), puesto que fue más sencillo de solucionar. Lee, recién expulsado del ejército por medio de la corte marcial, dice: «The best thing he can do for the revolution is turn n’ go back to plantin’ tobacco in Mount Vernon». El ritmo es muy marcado, pero está a medio camino entre hablar y rapear. El original tiene 27 sílabas, mientras que la traducción, realizada por medio de un calco para que todo encaje lo mejor posible, «lo mejor que puede hacer por la revolución es volverse a plantar tabaco al monte Vernon», tiene 26 sílabas. El actor en España podría seguir el ritmo original perfectamente de esta manera.

La otra referencia la encontramos en «Take a Break» (ver anexo 1.9.) de boca de Philip Hamilton:

Versión original	Propuesta de traducción
[PHILIP & HAMILTON] My daddy’s trying to start America’s bank Un deux trois quatre cinq! (<i>Bravo!</i>)	[PHILIP & HAMILTON] Mi papi—es mi—héroe, quiero ser como él Un deux trois quatre cinq! (<i>¡Bravo!</i>)

Tabla 5. Ejemplo de suceso histórico en la canción «Take a Break»

Antes de su muerte prematura, Hamilton sentó las bases de varias instituciones. Dos de ellas fueron el Banco de Norte América, en primer lugar, y el Banco de los Estados Unidos, posteriormente. Philip habla de «America’s bank», y por tanto podría ser cualquiera de los dos, pero basándonos en que el escándalo del panfleto Reynolds estaba a punto de pasar en 1791 y en que el Banco de los Estados Unidos se estableció precisamente en ese año, podemos asumir que Philip habla del segundo. Miranda aprovecha para ensalzar la labor de Hamilton y solventar una rima difícil, «cinq», en francés original. Si bien es cierto que es un dato curioso, no se consideró necesario para la traducción, y se le dio más importancia a la rima y a los números en francés, que son un motivo muy importante de Philip Hamilton. De esta manera, se sustituyó por medio de una transcreación en la que el niño expresa su admiración por su padre, algo implícito en la frase original. De «my daddy’s trying to start America’s bank», donde se nota el orgullo de Philip, pasamos a «mi papi es mi héroe, quiero ser como él», una admiración más explícita. Para terminar, nos fijaremos en las localizaciones geográficas que pueden resultar problemáticas. *Hamilton* es una obra basada enteramente en Estados Unidos, y quizás esto

habría dado más problemas hace unas décadas, pero gracias a la globalización, es raro que no nos suenen la mayoría de sus estados. Las menciones de Georgia o Virginia, por tanto, no merecen una explicación más extensa, pero se han encontrado dos dificultades en este aspecto.

Nombrar a Harlem en Estados Unidos y en España da lugar a dos reacciones totalmente diferentes. En España probablemente ni siquiera se sepa dónde está, puesto que no es un estado, mientras los estadounidenses saben que es un barrio de Nueva York cuya población es mayoritariamente negra. Hamilton, tal como lo pintan en el musical (inmigrante, simpatizante del abolicionismo) propone «we'll get a little place in Harlem and we'll figure it out» en Helpless (ver anexo 1.4.). La audiencia española desconoce que es un barrio siquiera, pero con la generalización «veremos una casa en Harlem y todo irá genial» queda mucho más claro.

El último problema del subapartado lo constituye la expresión «upstate» de «Take a Break» (ver anexo 1.9.), como podemos ver en la siguiente tabla:

Versión original	Propuesta de traducción
[ELIZA] Run away with us for the summer Let's go upstate	[ELIZA] Escabúllete—este verano Relájate
[HAMILTON] Eliza, I've got so much on my plate	[HAMILTON] Eliza, tengo mucho que hacer
[ELIZA] We can all go stay with my father	[ELIZA] Nos quedaremos con mi padre

Tabla 6. Ejemplo de localización geográfica en la canción «Take a Break»

Como ya sabemos, Estados Unidos está dividido en estados. «Upstate» quiere decir «al norte del estado» o incluso en algunas ocasiones «a las afueras del estado». Sabemos que Eliza y Hamilton viven en Nueva York, y también que el padre de las hermanas Schuyler vive en Albany, el estado situado justo al norte de Nueva York. A eso se refiere Eliza, pero para llegar a esa conclusión es necesario el conocimiento previo o una explicación. O, en el caso de la propuesta de traducción, una omisión y una transcreación. Eliza ya le pide a Hamilton que se vayan con su padre en el siguiente verso, así que es más eficiente para la traducción aprovechar las cuatro sílabas para reforzar el deseo de Eliza de que su marido se calme y se aleje un poco de su trabajo, diciéndole «relájate».

3.3.2.2. AAVE

Como ya hemos destacado en anteriores apartados, muchos de los personajes son interpretados por personas de color, en su mayoría de raza negra, y esto conlleva que se usen palabras de una manera que el inglés estadounidense estándar no usaría. Debemos decir de antemano que este tema no se ve extensamente reflejado en la selección de canciones escogidas y, de todas maneras, el AAVE («African-American Vernacular English») se acentúa cuanto más se baje en el escalafón social, pero igualmente podemos ver dos ejemplos.

El primero de estos ejemplos es la palabra «man».

Versión original	Propuesta de traducción
<p>[JAMES MADISON] Then a hurricane came, and devastation reigned Our man saw his future drip, dripping down the drain Put a pencil to his temple, connected it to his brain And he wrote his first refrain, a testament to his pain</p>	<p>[JAMES MADISON] El desastre llegó, también vino—el horror Y él lo vio todo, ¿cuál fue su solución? Fue la de—usar la cabeza, valerse de la aflicción Pluma—y papel conectó, y—así su dolor plasmó</p>
<p>[BURR] Well, the word got around, they said, “This kid is insane, man” Took up a collection just to send him to the mainland “Get your education, don’t forget from whence you came, and The world’s gonna know your name. What’s your name, man?”</p>	<p>[BURR] Se corrió la voz, se dijo: “¿Este niño—es un as!” Hubo una colecta, a tierra firme tú irás “Nunca de tu—origen te olvides, A—él sé fiel, y—el mundo sabrá tu nombre ¿Tu nombre, pues?”</p>

Tabla 7. Ejemplo de AAVE en la canción «Alexander Hamilton»

Aunque «man» sea una palabra extremadamente común y el AAVE no pueda reclamarla como suya, es innegable que se utiliza con mucha asiduidad en ciertos sectores, como «tío» en español. Además, tiene una particularidad: la pronunciación. En el musical no es demasiado evidente porque, de nuevo, los personajes son de alto nivel socioeconómico en general, pero sí tienen cierto deje similar al AAVE, donde dicha palabra nasaliza la vocal. De «mæn» pasa a «mã». Lo que sí coincide con el AAVE es la frecuencia de uso de la palabra, como vemos en el ejemplo. Ahora bien, una vez explicado el fenómeno, cabe preguntarse la importancia de este en el musical y la posibilidad o no de traducirlo. La conclusión que se puede intuir en la tabla es que no se le ha dado importancia. La

traducción de dialectos sería una dificultad añadida que la traducción de las canciones seleccionadas no necesitan, y es precisamente por esto que se ha omitido en los tres casos. Se ha sustituido la sílaba extra por palabras con fuerza («él», «as» y «pues»), dado que recae sobre ellas la sílaba tónica.

«Work» es el motor principal de «Schuyler Sisters» (ver anexo 1.3.), lo que la compañía no deja de repetirles a las hermanas. Miranda juega con varias connotaciones, puesto que este verbo tiene acepciones diferentes en inglés estadounidense estándar y en AAVE. En el primer caso, se trata de trabajar sin más, sin importar cuánto te esfuerces. En AAVE, tiene varias definiciones: se usa para expresar que alguien ha trabajado muy duro o que debe hacerlo, o para elogiar a las personas que lo hacen. Esto coincide con el nacimiento de «work» en el AAVE, que según Smitherman (1976, pp. 240–241), «has historical roots as a jazz term for playing with great intensity». Todas estas acepciones no se pueden recoger en español, no tenemos un verbo tan polisémico que exprese lo mismo. Había que elegir una acepción, y una que cupiera en una sílaba, por eso se eligió «voy». Refleja perfectamente el deseo de Angelica de trabajar duro y de estar donde está la acción, aunque perdamos por el camino el deje dialectal y algunos matices.

3.3.2.3. Referencias intertextuales

En el marco contextual hemos establecido que la gran mayoría de personajes que aparece en *Hamilton* son intelectuales. No solo eso, sino que muchos de ellos son prolíficos escritores, entre ellos Thomas Jefferson, que escribió la Declaración de Independencia,; James Madison, que escribió conjuntamente con Hamilton y John Jay los Papeles Federalistas; y, por supuesto, Alexander Hamilton, el protagonista que no para ni un momento de escribir. No obstante, la gran sorpresa y puede que el personaje que diste más de su análogo histórico sea Angelica Schuyler. Sabemos que es una heredera rica, pero también se revela como ávida lectora, puesto que es mayormente ella quien cita diversas publicaciones a lo largo de las canciones traducidas.

En «Schuyler Sisters» (ver anexo 1.3.) vemos un perfecto ejemplo del espíritu revolucionario e informado de Angelica:

Versión original	Propuesta de traducción
I've been reading Common Sense by Thomas Paine So men say that I'm intense or I'm insane You want a revolution? I want a	<i>Sentido Común</i> no prima—en los hombres Y yo me lo sé del derecho—y del revés ¿Quieres revolución? Yo—una revelación

revelation So listen to my declaration:	Así que presta mucha atención:
[ELIZA/ANGELICA/PEGGY] “ We hold these truths to be self-evident That all men are created equal ”	[ELIZA/ANGELICA/PEGGY] “ Todos los hombres son creados iguales ” es lo declarado
[ANGELICA] And when I meet Thomas Jefferson	[ANGELICA] Y si veo—a Thomas Jefferson
[COMPANY] Unh!	[COMPAÑÍA] ¡Já!
[ANGELICA] I’m ‘a compel him to include women in the sequel!	[ANGELICA] Pues le diré que se vayan haciendo a—un lado

Tabla 8. Ejemplo 1 de referencias intertextuales en la canción «Schuyler Sisters»

Esta es la respuesta airada de Angelica a la insinuación de Aaron Burr de que ha ido a la ciudad en busca de un hombre que le dé ideales. Es importante conocer el contexto para adaptar el tono del mensaje. Como podemos ver, la carga sarcástica en el original está en el segundo verso, «so men say that I’m intense or I’m insane», rimando esta última palabra con el apellido del escritor del ensayo *El Sentido Común*, Paine. En español era necesario buscar una rima diferente, puesto que el uso del fonema «ei» no es muy popular. En la traducción, la alusión al ensayo es menos clara, dado que no se menciona el autor, pero conseguimos impregnar de ironía los dos primeros versos, y no solo el segundo, como en el original. En boca de Angelica, enfadada porque Burr ha insinuado que necesita que un hombre le diga lo que debe pensar, «*Sentido Común* no prima—en los hombres» parece un ataque sin más. El segundo verso de la propuesta de traducción, «y yo me lo sé del derecho y del revés», aclara más que se está refiriendo a una obra escrita, pero la referencia no es tan clara como en inglés debido al reducido espacio con el que contamos.

No contenta con la agudeza mental que ha demostrado, Angelica cita un documento una vez más y, en este caso, no se limita al título, sino que extrae una frase literal del texto en cuestión, la Declaración de Independencia, introduciéndolo como «listen to my declaration». El verso entero es parte de la primera frase del preámbulo real, y luego hace una alusión a Thomas Jefferson, uno de los responsables de la Declaración. Esto es algo que se le puede escapar al público español, que no está familiarizado con este documento. Por ende, tanto por motivos de ritmo como de necesidad de más información, puesto que hemos sustituido la referencia a la declaración por «presta mucha atención» para ilustrar el

deseo de Angelica de ser escuchada, en la traducción se ha omitido una parte de la cita. Además, hemos modulado la referencia a Thomas Jefferson de manera que no mencionamos ninguna secuela de la Declaración de Independencia, sino que nos centramos en que Angelica, portavoz de las mujeres, le dice a Jefferson, en este caso portavoz de los hombres, que se echen a un lado y les dejen ser parte de las decisiones. Las demás referencias a documentos no salen de boca de Angelica, sino de Hamilton, durante «Take a Break» (ver anexo 1.9.).

Versión original	Propuesta de traducción
<p>My dearest, Angelica “Tomorrow and tomorrow and tomorrow Creeps in this petty pace from day to day” I trust you’ll understand the reference to Another Scottish tragedy without my having to name the play They think me Macbeth, and ambition is my folly I’m a polymath, a pain in the ass, a massive pain Madison is Banquo, Jefferson’s Macduff And Birnam Wood is Congress on its way to Dunsinane</p>	<p>Mi amada,—Angelica “Mañana, y mañana, y mañana”, “Apágate, breve llama”, dicen Confío—entiendas la mención a la gran Tragedia—escocesa, más mala suerte no sienta bien Creen que soy Macbeth, la—ambición es mi falla Repelente y—un gran trabajador y— ególatra Madison es Banquo, Jefferson Macduff Y el Congreso—es Birnam Wood que viene a por mí</p>

Tabla 9. Ejemplo 2 de referencias intertextuales en la canción «Take a Break»

En esta ocasión, la referencia no es a la cultura estadounidense, sino a la escocesa, al asemejar Hamilton su situación a la de Macbeth. En esta ocasión, en lugar de ser Angelica la que nos dice claramente que es inteligente, es Alexander el que lo reconoce de manera discreta, asumiendo que sabrá de qué obra le habla aunque no diga el título puesto que se considera que da mala suerte. En esta ocasión, la traducción ha conseguido aclarar este concepto por medio de una amplificación, puesto que Hamilton asume que Angelica sabrá por qué no nombra la obra, pero el espectador podría no estar al corriente.

En el caso de esta cita, también es literal y muy reconocida en cualquier cultura, dado que la obra mencionada es mundialmente conocida. El problema, pues, radicaba en que el ritmo se pensó para la musicalidad de las palabras en inglés, y en español, la traducción establecida sería «Mañana, y mañana, y mañana se arrastra con paso mezquino día tras día». Además de ser demasiado larga, el ritmo no encajaba. Por tanto, se tomó la decisión de fraccionar la cita en dos tomando las dos partes más famosas del mismo soliloquio que

podieran encajar bien en el ritmo: «mañana y mañana y mañana» que, por suerte, tiene el mismo ritmo y métrica que el original, y «apágate, breve llama», omitiendo un «apágate» y sustituyéndolo por un «dicen». Esto es una transcreación, pero se puede justificar debido a que refuerza el tono paranoico y derrotado de Hamilton, que ve enemigos por doquier. Precisamente a sus adversarios reales los equipara a los de Macbeth, y es relativamente sencillo hasta Birnam Wood, que en la obra original es la amenaza que el protagonista recibe: llegará su final cuando Birnam Wood llegue a Dunsinane, el castillo de Macbeth. Esta referencia es algo farragosa, así que se ha sustituido por una amenaza más general, «Y el Congreso es Birnam Wood que viene a por mí», eliminando la referencia a Dunsinane. Podemos encontrar otra referencia a Macbeth casi al final de la misma canción, donde Angelica, intentando valerse de la complicidad que ambos sienten, quiere convencer a Hamilton de que se vaya de vacaciones con Eliza y ella. Utiliza la cita «screw your courage to the sticking place», cuya traducción establecida es «tensa tu valor hasta su límite». Como se puede ver, la traducción cuenta con dos sílabas más, así que se han transpuesto la preposición y el posesivo y en la propuesta vemos «tensa tu valor al límite».

3.3.3. Problemas de coherencia

Se trata de un tipo de problema totalmente nuevo, puesto que se ha pensado específicamente para explicar rasgos muy característicos de un musical en concreto. Dada la existencia de los motivos de los personajes y la propensión de Miranda a reutilizar algunos versos en canciones y contextos completamente diferentes, si se elige conservar dichas repeticiones y motivos, la coherencia es algo que tenemos que tener muy en cuenta. Comparten un elemento con los problemas extraordinarios de Nord (2009) citada en Cifuentes (2016, p. 20), puesto que, igual que estos, «las soluciones no se pueden generalizar a problemas del mismo tipo», es decir, cada uno es un reto aparte.

3.3.3.1. Motivos de los personajes

La noción de motivo proviene del «leitmotiv» del compositor Richard Wagner. Su etimología (leit, de leiten: dirigir o conducir; motiv: motivo) nos indica su definición: es el motivo conductor de una pieza. Según Alcalde (2007, p. 5), «se trata de una célula musical investida de un significado particular con el que es presentada cada vez que aparece en el discurso». Puede ser tanto cantada como instrumental, y simbolizar a personajes, emociones, lugares, etc. Es probable que Miranda los utilice en *Hamilton* para, en palabras de Alcalde (2007, p. 5), «sugerir la evolución de los personajes». A continuación,

citaremos algunos personajes cuyo discurso brilla por sus motivos y explicaremos por qué son problemáticos a la hora de traducir.

En la obra, prácticamente todos los personajes tienen motivos. Burr y su «wait for it», Angelica y su «satisfied», los revolucionarios y «raise a glass»... Pero el matrimonio Hamilton es el más prolífico en cuanto a este recurso. El protagonista tiene varios, destacan «just you wait» y «not throwing away my shot», incluso su «bastard orphan», pero estos palidecen en cuanto a cantidad comparados con los de su esposa. Hemos recopilado todos los motivos de Eliza en la siguiente tabla:

Versión original	Propuesta de traducción
Look around, look around at how Lucky we are to be alive right now!	¡Mira—allí, mira—allá! // Estar vivos es la mayor fortuna
Helpless!	Del revés
That boy is mine, that boy is mine	Es mío, mío de verdad
Stay alive...	Debes vivir
Where you decide to stay...	Donde te dije ‘ven’...
That would be enough	Eso—ha de bastar
<i>Un deux trois quatre Cinq six sept huit neuf</i>	<i>Un deux trois quatre Cinq six sept huit neuf</i>
I’m erasing myself from the narrative	De la—historia me borro, nadie sabrá

Tabla 10. *Leitmotives* de Eliza durante el musical

En la selección de trece canciones hemos podido localizar ocho, un número nada desdeñable. Algunos no merecen mayor análisis, puesto que la primera referencia (ver anexo 1.3.) se traduce con un calco, igual que la cuarta (ver anexo 1.7.) y la sexta (ver anexo 1.8.), y la séptima con un préstamo (ver anexo 1.10.). La dificultad de la tercera es que el motivo es «mine» y no «that boy is mine», así que en «Burn» (ver anexo 1.13.), el verso «with only the memories of when you were mine» se ha traducido por «Y recuerda cuando tú para mí eras», así que la referencia instrumental permanece pero la letra no es exactamente igual. Es también el caso del octavo motivo (ver anexo 1.13.), pues, al mover el elemento más importante de la frase desde la última posición a la tercera, hace que no lo podamos conectar inmediatamente a la referencia anterior a «narrative»: «oh let me be a

part of the narrative in the story they will write some day», traducida por «lo veo tan claro, un futuro en que esta historia alguien querrá plasmar» (ver anexo 1.8.).

La diferencia entre «helpless» y las demás referencias es que se repite mucho más y, por tanto, debe ser lo más neutra posible para encajar en todos los lugares donde debe. Se ha traducido por «del revés» y, al tratarse de una preposición y un sustantivo y no contener un verbo que debiera conjugarse de diferentes maneras según los contextos, es la mejor opción. También es diferente el caso de «stay» (ver anexos 1.8. y 1.11.), puesto que es un motivo que comparte con Maria Reynolds, la amante de su marido, y es necesario pensar en una solución monosilábica que ambas mujeres tan diferentes le podrían decir a Hamilton. En este caso se ha optado por «ven», a pesar de que Maria suele tratar a Hamilton de usted. Su intento de seducción podría hacerla cambiar de persona verbal, y el tratamiento de usted no tendría sentido para Eliza, que es su esposa.

Este es el verdadero problema de los «leitmotive» en la letra: la traducción de motivos, como ya hemos sugerido antes, requiere una solución diferente dependiendo del contexto del problema, pero esta situación nos exige dar soluciones generales que nos fuerzan, a veces, a cambiar metáforas y transcrear.

3.3.3.2. Repeticiones con pequeños cambios

Si los motivos exigen soluciones generales a un problema concreto, las repeticiones de estructuras con pequeños cambios llevan esta dificultad al extremo. Dada la proximidad entre versos similares, la repetición puede expresar diversas emociones: conmoción, incredulidad, rigidez...

Podemos ver un caso del uso de la repetición para expresar sorpresa o conmoción en «Stay Alive» (ver anexo 1.8.), donde Hamilton le dice a su mujer: «Eliza, you should have told me». La traducción de la primera frase queda: «Me lo debiste haber dicho». Sin embargo, en la segunda frase en inglés se eliminan las tres sílabas del nombre de Eliza, pues Hamilton repite «you should have told me». La repetición íntegra en español no es posible con menos sílabas, así que se realiza una transcreación para convertirla en «¿Por qué él primero?».

Otra ocasión en la que se utiliza este recurso es para hacer ver que alguien es muy cuadrado y organizado, y encontramos el ejemplo ideal en el monólogo de Burr en «Wait for It» (ver anexo 1.6.):

Versión original	Propuesta de traducción
Love doesn't discriminate Between the sinners And the saints It takes and it takes and it takes And we keep loving anyway We laugh and we cry And we break And we make our mistakes [...]	En amor no—hay distinción Da—igual si santo —O pecador Hace girar nuestro mundo Y nunca dejamos de—amar Reír y soñar Y sufrir Y por qué no, llorar [...]
Death doesn't discriminate Between the sinners And the saints It takes and it takes and it takes And we keep living anyway We rise and we fall And we break And we make our mistakes [...]	En muerte no—hay distinción Da—igual si santo —O pecador Hace girar nuestro mundo Y no dejamos de vivir Subir y bajar Y sufrir Y por qué no, llorar [...]
Life doesn't discriminate Between the sinners and the saints It takes and it takes and it takes And we keep living anyway We rise and we fall and we break And we make our mistakes	En vida no—hay distinción Da igual si santo—o pecador Hace girar nuestro mundo Y no dejamos de vivir Subir y bajar y sufrir Y por qué no, llorar

Tabla 11. Ejemplo de repeticiones con pequeños cambios en la canción «Wait for It»

Como él mismo nos muestra en esta especie de soliloquio cargado de rabia y emoción, Burr es una persona extremadamente paciente y cautelosa. Antes de tomar una decisión debe calibrar sus opciones. Sin embargo, también podemos interpretar su cautela como pasividad. Esta cantinela que constituye el estribillo de la canción suena a un mensaje que él mismo ha interiorizado para justificar sus decisiones y las tragedias que ha tenido que sufrir. Por ende, es de vital importancia conservar las repeticiones, cuantas más mejor. A la dificultad de las repeticiones se añade el espacio reducido y el abuso de palabras monosílabas, por lo que a veces el ritmo de la traducción no es tan marcado como en el original, como vemos en «it takes and it takes and it takes», traducido por «hace girar nuestro mundo». El mayor problema de la repetición es la primera palabra de cada estribillo («love», «death» y «life»), puesto que debían traducirse por palabras con dos sílabas para que encajaran con la traducción. Afortunadamente, tanto «amor» como «muerte» y «vida» son bisílabas.

3.3.4. Problemas musicales

El producto final del encargo de traducción son trece canciones de un musical, traducidas y adaptadas para ser cantadas como podría hacerse con el original. No obstante, como ya hemos explicado en apartados anteriores del marco teórico citando a Mayoral (1998, p. 15), la traducción musical es un tipo de traducción subordinada y, por tanto, debemos pensar en aspectos ligados a esta modalidad como la rima o el ritmo si deseamos una traducción cantable.

3.3.4.1. Métrica

Uno de los elementos más básicos para la traducción musical es la métrica, que regula la estructura de los versos. Para el análisis que estamos realizando, comprenderemos la métrica como el número de sílabas (o golpes de voz, dado que hemos utilizado con frecuencia la sinalefa) que hay en cada verso. Este debe ser el mismo tanto en la versión original como en la propuesta de traducción para no pedir que se realicen cambios en la música, pero no siempre es sencillo.

Hay momentos en que la información es demasiada y contamos con sílabas extremadamente reducidas, como cuando en «That Would Be Enough» (ver anexo 1.8.) Hamilton le pregunta a Eliza «How long have you known?». Por el embarazo evidente de su mujer, es evidente que le pregunta desde hace cuánto sabe que está embarazada, pero solo contamos con cinco sílabas para expresarlo. La traducción opta por una omisión, «¿lo sabes desde...?», que no queda muy fuera de lugar, dado que Hamilton está muy sorprendido.

También existen otras ocasiones en las que la traducción musical se verá aún más subordinada. Vemos un ejemplo de ello en «Take a Break» (ver anexo 1.10.), donde debemos tener en cuenta las convenciones para escribir cartas, en concreto las fórmulas de saludo. Angelica le llama la atención a Hamilton sobre una coma que ha colocado en un lugar escandaloso, dirigiéndose a ella como «my dearest, Angelica» en lugar de «my dearest Angelica», lo que habría sido común y aceptable. No es algo que pueda omitirse, ni la metáfora debe cambiarse, porque se ve a los personajes sentados en sus escritorios describiendo su correspondencia. Es por esto que, pese a que lo más correcto habría sido «mi querida, Angelica», la propuesta de traducción es «mi amada, Angelica», dado que con la sinalefa las sílabas encajan a la perfección. Puede parecer demasiado romántico, pero la expresión en el siglo XIX era mucho más afectada que en la actualidad.

Las narraciones de sucesos o descripciones son el elemento que presenta más retos. En esta categoría, la descripción que entrañó más dificultad fue la siguiente:

Versión original	Propuesta de traducción
[HAMILTON] So I offered her a loan, I offered to walk her home, she said	[HAMILTON] Le—ofrecí—una solución, ir con ella— hasta su buzón, dijo:
[MARIA] You're too kind, sir	[MARIA] Qué buen hombre
[HAMILTON] I gave her thirty bucks that I had socked away She lived a block away, she said:	[HAMILTON] Y le di treinta pavos sin pestañear Casi vivía—al doblar, dijo:

Tabla 12. Ejemplo de métrica en la canción «Say No To This»

Como el mismo Miranda (2016) admite en *Young Hollywood*: «Hamilton is from the school of Eminem and Big Pun, where it's how many syllables can I rhyme within a line». No es sorprendente que en unas meras treinta y seis sílabas nos cuente que le ofreció a Maria Reynolds un préstamo, y también acompañarla hasta su casa, y que le dio treinta dólares que se había guardado, y que Maria vivía a una manzana. Treinta y seis parece un número alto, pero no es suficiente para todo lo que hay que expresar. Para dar solución a problemas de métrica son especialmente necesarias la generalización, la omisión y la transcreación. De esta manera, «so I offered her a loan» se vuelve «le ofrecí una solución». No hay mención al préstamo, se omite, pero más adelante menciona que «y le di treinta pavos sin pestañear», así que no se consideró una información vital. La traducción literal de «walk her home» es acompañar a alguien a casa, pero esa expresión ni encajaría en la métrica ni en la rima interna de estos versos, así que se moduló en la traducción, traduciendo «I offered to walk her home, she said» como «ir con ella hasta su buzón, dijo:», es decir, hasta la puerta de su casa. También se omite el «that I had socked away» y se generaliza el «she lived a block away», es decir, una manzana. Lo importante es que vivía muy cerca de Hamilton, así que la traducción quedó como «casi vivía al doblar», donde se sobreentiende que vivía casi al doblar la esquina.

3.3.4.2. Rima

La identidad de sonidos vocálicos y consonánticos, o solo vocálicos, a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos es otro de los elementos básicos en la traducción musical, así que es evidente que se le debe prestar mucha atención mientras se traduce. No hay consenso sobre si se debería considerar más primordial que el ritmo o la métrica pero, según Low (2003), se debería respetar tanto como sea posible.

Podemos apreciar varios ejemplos del respeto a las rimas originales en varios puntos de las canciones seleccionadas, como la intervención de Madison en «Alexander Hamilton» (ver anexo 1.1.) o cuando Angelica sostiene que Eliza dejaría que Hamilton fuera suyo si se lo pidiera (ver anexo 1.5.). En la siguiente tabla veremos otra instancia en la que ha sido posible conservar toda la rima:

Versión original	Propuesta de traducción
But when I fantasize at night It's Alexander's eyes As I romanticize what might Have been if I hadn't sized him Up so quickly At least my dear Eliza's his wife ; At least I keep his eyes in my life ...	Aunque de noche, al soñar Sus ojos como—el mar Me hacen lamentar lo que Habría podido pasar Lo que no pasó Al menos Eliza lo tendrá Y—así de mi vida no se— irá ...

Tabla 13. Ejemplo 1 de rima en la canción «Satisfied»

El musical pinta a Hamilton como un verdadero genio adelantado a su tiempo. El propio Miranda describe su estilo de rap como «insane, polysyllabic, internal assonance... He needed to be from the future, just this world beating intellect». Como ya sabemos, incluso el propio Hamilton reconoce la inteligencia de Angelica, a la que ve como su alma gemela en el terreno intelectual. Sus rimas en la versión original tienen también una asonancia interna que se ha logrado mantener, aunque las ideas se deban generalizar y en algunas ocasiones omitir.

Miranda también triunfa asociando ciertos ritmos y rimas a ciertos personajes para desarrollar más su personalidad en las dos horas que dura la obra. Un ejemplo es la carta anteriormente mencionada en el subapartado «Lenguaje soez» (ver apartado 3.3.1.1.) que James Reynolds le envía a Hamilton (ver anexo 1.11.), cuyas rimas son muy sencillas y toscas, o el rap del pequeño Philip, que podemos ver a continuación:

Versión original	Propuesta de traducción
[PHILIP & HAMILTON] Daddy, daddy, look— My name is Philip I am a poet I wrote this poem just To show it And I just turned nine You can write rhymes But you can't write mine What! I practice French And play piano with my mother (Uh-huh!) I have a sister But I want a little brother (Okay!) My daddy's trying to start America's bank Un deux trois quatre cinq! (Bravo!)	[PHILIP & HAMILTON] ¡Papi,—escúchame! Me llamo Philip Soy un artista Este <u>poema</u> te da La pista Y sí, soy mayor Y que tú pronto Voy a ser mejor ¡¿Qué?! Hablo francés Y toco—el piano con mi madre (¡Ajá!) Tener un hermanito Sería genial, padre (¡Vale!) Mi papi—es mi— <u>héroe</u> , quiero ser como él Un deux trois quatre cinq! (¡Bravo!)

Tabla 14. Ejemplo 2 de rima en la canción «Take a Break»

Esta es la primera intervención por cuenta propia de Philip en el musical, puesto que al principio de la canción repite los números en francés con Eliza. La rima es muy básica, en su mayoría consonante o perfecta, y los únicos versos que destacan por su originalidad son los dos últimos. Se ha intentado, por tanto, transmitirlo al original, tanto por respeto a la rima original porque no tendría sentido darle rimas más complejas a un niño de nueve años. Siempre ha de tenerse en cuenta el contexto, la edad y el nivel social de los personajes.

3.3.4.3. Ritmo

El ritmo es la proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical. Es la última de las piezas clave en la traducción musical, pero no por ello menos importante que la métrica o la rima. De hecho, debido a que el género principal de *Hamilton* es el rap, puede llegar a cobrar más importancia que cualquiera de ellas. La letra va a ser cantada y, por tanto, se ha de trascender el nivel de la sílaba para pensar en términos de tempo musical. Como bien afirma Pamies (1990):

Lorsque la traduction d'une chanson est destinée à être lue, elle ne constitue pas un cas à part dans la typologie des traductions poétiques: les solutions rythmiques sont les mêmes que pour la poésie écrite. [...] Par contre, lorsqu'elle est faite pour être

chantée (sur la même musique), la traduction de la poésie chantée constitue un cas à part (Pamies, 1990, p. 47).

Respetar el ritmo original es necesario en general, pero es especialmente importante en dos ocasiones: cuando hay intervenciones «habladas», o más bien recitadas, y cuando la música se detiene en un momento en concreto.

Vemos el primer rasgo en los últimos versos de «Alexander Hamilton» (ver anexo 1.1.), donde todos los personajes declaman qué efecto tuvo Hamilton en sus vidas, o viceversa. Los primeros cuatro versos son prácticamente iguales en cuanto a estructura («we fought with him», «me? I died for him», «me? I trusted him» y «me? I loved him»), solo el del narrador, Burr, es más largo («and me? I'm the damn fool that shot him»). Debido a la importancia de la primera sílaba, se debería respetar y aislar, y eso se ha conseguido en todos los casos («yo luché con él», «¿yo? Morí por él», «¿yo? Confié en él», «¿yo? Lo amaba», e «¿y yo? ¡Lo maté, sí, qué idiota!»), aunque para ello haya sido necesaria una transposición en el primer caso para pasar del plural al singular y añadir una sílaba.

En cuanto a momentos en los que la música se detiene siguiendo el discurso de los actores, son prácticamente incontables a lo largo del musical al ser un recurso que Miranda utiliza profusamente, sobre todo en boca de Hamilton. Un emotivo ejemplo lo encontramos en «Dear Theodosia» (ver anexo 1.9.), cuando Hamilton, refiriéndose a su hijo, dice «when you smile, I fall apart». La pausa está en la coma, y ejemplifica cómo se queda sin palabras cuando su hijo sonrío, así que se debe conservar y, a ser posible, no quedarse a mitad de palabra. En la propuesta de traducción, «sonríes y no puedo más», se debe ignorar un hiato por medio de una sinéresis para conservar el ritmo, pero es fiel al mensaje original. Otra ocasión en la que vemos este fenómeno es en la declaración de Hamilton en «Helpless» (ver anexo 1.4.):

Versión original	Propuesta de traducción
<p>[HAMILTON] Eliza, I don't have a dollar to my name An acre of land, a troop to command, a dollop of fame All I have's my honor, a tolerance for pain A couple of college credits and my top-notch brain Insane, your family brings out a different side of me Peggy confides in me, Angelica tried to</p>	<p>[HAMILTON] Eliza, yo no tengo mucho que—ofrecer Ni tierras sin par, ni seguridad, eso—y poco más Solo tengo mi—honor, ciega dedicación, Un cerebro bien brillante—y—una gran pasión ¡Por Dios!, tu familia me trae de cabeza, —es así Peggy es tan gentil, con Angelica todo—</p>

take a bite of me No stress , my love for you is never in doubt	es—un frenesí Calma , mi amor por ti lo puedo jurar
---	---

Tabla 15. Ejemplo de ritmo en la canción «Helpless»

Una vez Philip Schuyler ha bendecido el matrimonio de Hamilton y Eliza, él expresa lo poco que tiene y el amor que siente por ella. Los primeros versos son una lista del puñado de cosas con las que cuenta y, para conseguir este efecto en el original, hay que respetar los silencios. En algunos momentos no se ha podido marcar tanto el ritmo por falta de espacio, lo cual lleva a incluir sinalefas, que dan fluidez al rap. Sin embargo, se han conservado los golpes de voz más importantes de esta estrofa, «insane» y «no stress», traducidos como «¡por Dios!» y «calma», y esto nos permite mirar más allá de las sinalefas y darle un matiz más marcado y parecido al original.

3.3.4.4. Sinalefa

La sinalefa es un fenómeno vital, no solo en la traducción de canciones sino en el español en sí. Según Santamaría (2006, p. 961): «evita la separación fonética de vocales sucesivas a través del enlace de unas con otras [...] ahorra esfuerzos articulatorios en la producción del mensaje». Es una figura retórica que los españoles usamos continuamente en nuestra vida diaria, y en poesía se utiliza con la misma frecuencia para darle cierta expresividad al texto. A continuación, veremos los muy dispares matices que la sinalefa puede dar a una estrofa.

Como bien afirma Santamaría (2006, p. 961–962), la sinalefa se da sobre todo en situaciones informales donde los hablantes no le prestan tanta atención a la pronunciación. En «The Story of Tonight» (ver anexo 1.2.) los revolucionarios y Hamilton han estado bebiendo y, además, es una balada cargada de emoción. Se ha intentado, por tanto, introducir todas las sinalefas posibles, lo vemos en la traducción «no—importa lo que digan... Brindis va por los cuatro—aquí, pronto vendrán de allá—y de—allí». Los versos dan una sensación de vaivén que acuna el mensaje de los personajes, y nos recuerda que no están del todo sobrios.

La cumbre de las sinalefas se ha alcanzado en «Satisfied» (ver anexo 1.5.):

Versión original	Propuesta de traducción
He's a Bit of a flirt, but I'm 'a give it a chance	Es todo—un seductor, voy a—indagar algo más

I asked about his fam'ly, did you see his answer?	Pregunté por su—origen, ¿visteis la respuesta?
His hands started fidgeting, he looked askance?	Vi—en sus ojos un velo de—indecisión
He's penniless, he's flying by the seat of his pants	Seguro que no tiene nada bajo—el colchón
Handsome, boy, does he know it!	Guapo, y—él bien lo sabe
Peach fuzz, and he can't even grow it!	Dios, que—este momento no—acabe
I wanna take him far away from this place	Quiero que—este—hombre sea solo para mí
Then I turn and see my sister's face and she is...	Luego miro—a—Eliza—y todo se pone del

Tabla 16. Ejemplo de uso de la sinalefa en la canción «Satisfied»

En ocho versos se ha conseguido colocar quince sinalefas. Es innegable que se han utilizado en gran parte para expresar la máxima información posible en poco espacio pero, una vez se reparó en la repetición sistemática de esta figura retórica, se cambiaron algunas palabras para darle más unidad al monólogo de Angelica. Como ya hemos aludido previamente, las sinalefas predominan en momentos informales cuando los hablantes se relajan, y esto podría no encajar demasiado con Angelica, una heredera tan bien educada, pero es precisamente por esto que las sinalefas son necesarias. Explican sin palabras su fascinación inmediata al hablar con Hamilton, puesto que en general Angelica suele cantar o rapear con el estilo marcado y parco de sinalefas propio de Hamilton.

3.3.4.5. Sílabas tónicas

La sílaba tónica es aquella sobre la que recae el acento prosódico, es decir, la sílaba que se pronuncia con más fuerza. Hay grandes diferencias entre idiomas sobre este fenómeno lingüístico, puesto que algunos, como el francés, tienen acento prosódico fijo (en este caso, agudo, porque el acento siempre recae en la última sílaba de la palabra), mientras que otros, como el español, no. Esto nos permite buscar palabras que conserven la sílaba tónica de la versión original en la traducción, un factor a tener en cuenta en el proceso traductológico. La razón es que la acentuación lingüística tiene un equivalente musical llamado «phenomenal accent» (Lerdahl y Jackendoff, 1983), y este establece qué elementos deben ser acentuados de la misma manera que el acento prosódico oracional.

Tenemos ejemplos de este acento prosódico musical durante toda la obra, pero hay algunos que es especialmente importante conservar. En «Alexander Hamilton» (ver anexo 1.1.), la ensemble le canta a Hamilton con admiración. Al decir «you never learned to take your time!», alargan la última nota y la armonizan. Es, por tanto, indispensable conservar el

golpe de voz en la última sílaba, y se ha conseguido en la traducción, «corriendo a contrarreloj». Pese a que haber usado un monosílabo habría sido la opción ideal, ya hemos comentado la dificultad de dicho proceso en el subapartado «Problemas lingüísticos» (ver subapartado 3.3.1.).

Si bien es cierto que en la mayoría de casos se ha conseguido conservar la acentuación musical, ha habido algunos versos problemáticos. «To the union! To the revolution!» (ver anexo 1.5.) suponía un problema, debido a que se ha traducido por medio de calco y, mientras que en inglés las palabras son llanas, en español son agudas («Por vuestra unión, por la revolución»). En este caso, los actores deberán cambiar la acentuación de manera que resulte más natural para el oído español, pero en principio no haría falta cambiar la música. Vemos un caso similar con «Revolution's happening in New York» (ver anexo 1.3.), puesto que Nueva York en español tiene tres sílabas. La decisión tomada fue separar «Revolution's happening» e «in New York» en términos de traducción para contar con tres sílabas para decir el nombre de la ciudad correctamente. De esta manera, se traduce «la revolución pasa aquí, Nueva York». En lugar de añadir la preposición «en» como en inglés, se dice directamente el nombre de la ciudad, Nueva York, que en español tiene tres sílabas.

Las nombradas anteriormente son pequeñas dificultades, pero la mayor en este campo la encontramos en el acento léxico de «Helpless» (ver anexo 1.4.), y es precisamente el título de la canción. La palabra es llana en inglés y la traducción, «del revés», aguda. Como vemos, la traducción tiene tres sílabas, pero Eliza suele decir «I'm helpless», por lo que eso no constituye un problema. Este pequeño error de acentuación es justificable debido a la manera en la que tanto Eliza como la ensemble cantan la palabra: la primera sílaba corta y la última alargada, expresando lo enamorada que está el personaje. Por tanto, este pequeño cambio no interferiría en la interpretación ni de la actriz ni de la ensemble, y tampoco resultaría extraño a oídos ajenos, y eso es lo más importante.

3.3.4.6. Sonoridad de las vocales

Encontramos otra diferencia lingüística entre los dos idiomas que nos conciernen en el número de sonidos vocálicos. Mientras que el español cuenta siempre con cinco, en el inglés depende del acento en cuestión, pero supera con creces ese número. Por tanto, la conservación de las vocales originales es una ardua tarea. Algunos podrían preguntar si es siquiera necesario añadir esa dificultad a la lista, ya larga, de las propias de la traducción musical. La respuesta es afirmativa basándose en la teoría de Scherer (2000) y

relacionándola al lenguaje, como hacen Juslin y Laukka (2003). Según Scherer (2000, p. 138): «emotions are relatively brief and intense reactions to goal-relevant changes in the environment that consist of many subcomponents: cognitive appraisal, subjective feeling, physiological arousal, expression, action tendency, and regulation». Juslin y Laukka (2003) buscan relaciones entre las emociones con la expresión vocal y musical. Incluso una persona leiga en el tema reconoce que ciertas vocales se asocian a ciertas emociones, y puede que esta concepción tenga mucha relación con las onomatopeyas que utilizamos o incluso con la apertura de la boca cuando las pronunciamos. De esta manera, la «i» puede sonar más infantil, mientras que la «u» o la «o», seductoras y misteriosas. A continuación analizaremos algunos ejemplos.

Algunos personajes con poco tiempo en escena tienen predilección por una vocal en concreto, como le pasa a Maria Reynolds con la «o».

Versión original	Propuesta de traducción
[MARIA] I know you are a man of honor I'm so sorry to bother you at home But I don't know where to go , and I came here all alone ... [...] My husband's <i>doin'</i> me wrong <i>Beatin' me, cheatin' me, mistreatin' me</i> ... Suddenly he's up and gone I don't have the means to go on	[MARIA] Sé que—es usted un hombre importante Lamento las molestias, perdone Muchas gracias por <i>abrir</i> , pues no sé ni dónde <i>ir</i> ... [...] Mi—esposo me maltrató Me pegó , me— engañó , nunca me— amó Ahora se ha—ido—y yo no sé Sin dinero, qué puedo hacer

Tabla 17. Ejemplo 1 de respeto de vocales originales en la canción «Say No To This»

Apreciamos la sutileza del discurso de Maria, que utiliza la «o» como vocal por defecto en las partes donde recae el acento prosódico musical y solo cambia a la «i», más inocente e indefensa, para explicarle a Hamilton lo que ha tenido que padecer. En la traducción se ha producido una compensación entre las vocales, pues donde se usa la «i» en inglés se utiliza la «o», pero se consideró más importante intentar utilizar cuanto se pudiera la «o», tanto en este fragmento como en toda la canción «Say No To This» (ver anexo 1.11.).

Hay otro personaje que podemos agrupar en esta categoría: George Washington. Estas son sus instrucciones a Hamilton en «Stay Alive» (ver anexo 1.7.):

Versión original	Propuesta de traducción
[WASHINGTON]	[WASHINGTON]

Alex, listen. There's only one way for us to win this Provoke outrage, outright	Mira, Alex, solo ganaremos de—esta manera Con calma—hay que atacar
[HAMILTON] That's right	[HAMILTON] Ajá
[WASHINGTON] Don't engage, strike by night Remain relentless 'til their troops take flight	[WASHINGTON] De noche, sin gritar Que nuestra— <u>aliada</u> sea la oscuridad
[HAMILTON] Make it impossible to justify the cost of the fight	[HAMILTON] Y que el coste de la guerra sea—el clavo final
[WASHINGTON] Outrun	[WASHINGTON] Renquear
[HAMILTON] Outrun	[HAMILTON] Renquear
[WASHINGTON] Outlast	[WASHINGTON] Volar
[HAMILTON] Outlast	[HAMILTON] Volar
[WASHINGTON] Hit 'em quick, get out fast	[WASHINGTON] Disparar y— escapar
[HAMILTON] Chick-a-plao!	[HAMILTON] ¡ Escapar!
[WASHINGTON] Stay alive 'til this horror show is past We're gonna fly a lot of flags half- mast	[WASHINGTON] Hay que vivir, la guerra acabará Muchas banderas a media—asta habrá

Tabla 18. Ejemplo 2 de respeto de vocales originales en la canción «Stay Alive»

Claramente, su vocal predilecta es la «a», y no es sorprendente. Washington es un hombre extremadamente ordenado, cuadriculado y honesto que precisaba de una vocal abierta para expresarse. Este es otro caso en el que el uso de las vocales y las rimas definen a un personaje y, a diferencia de Maria Reynolds, se han podido conservar todas las vocales originales sobre las que recae el acento prosódico musical.

Para finalizar, también debemos señalar lo que ya adelantábamos al principio del subapartado: la fonética española e inglesa son diferentes y, por tanto, algunos sonidos

vocálicos ingleses no existen español. Este es un gran problema en «Burn» (ver anexo 1.13.), cuya transcripción fonética es /'bɜ:n/. Su única vocal es «ɜ», una vocal rótica que proviene de la vocal semiabierta, central y no redondeada «ɜ». En español no tenemos nada así, pero si buscamos similitudes, tanto la «e» como la «o» son semiabiertas y solo la «a» es central, pero es abierta, así que queda descartada. Entre la «e» y la «o», esta última es la que más se aproxima a transmitir pesadumbre y tristeza, puesto que se cambió la metáfora por medio de una transcreación y, en lugar de «I hope that you burn», Eliza canta «ya no veo el sol».

3.3.4.7. Cambios en la música

Durante el desarrollo de este análisis, hemos hecho hincapié en el alto grado de subordinación al que está sujeto la traducción de canciones cantables. El Marco Microtextual ha consistido en la explicación y desarrollo de manera pormenorizada de todos los aspectos problemáticos que se han de tener en cuenta a la hora de traducir este tipo de canciones y, como podemos apreciar, es la sección más sustancial de este estudio. Habiendo establecido esto, se puede aceptar que en algunas ocasiones, las dificultades son tantas que se debe recurrir al último recurso: realizar cambios en la música.

En el caso concreto de las trece canciones seleccionadas, solo ha sido necesario en una ocasión. La encontramos en «Wait for It» (ver anexo 1.6.):

Versión original	Propuesta de traducción
[BURR, MEN, & WOMEN] My grandfather was a fire and brimstone preacher Preacher, preacher, preacher But there are things that the homilies and hymns won't teach ya Teach ya, teach ya, teach ya My mother was a genius (genius) My father commanded respect (respect, respect)	[BURR, HOMBRES, & MUJERES] Mi abuelo—era—un predicador muy severo Severo, severo, severo Pero—hay cosas que no te puede explicar ni—el clero Clero, clero, clero Mi madre tenía—ingenio (ingenio) Mi padre se hacía—respetar (respetar, respetar)

Tabla 19. Ejemplo de cambios en la música en la canción «Wait for It»

Las mujeres y hombres del coro repiten la última palabra de Burr que, en la versión original, tiene en las cuatro ocasiones dos sílabas. En la traducción, esto solo se ha podido conservar en la segunda rima de este estilo, «clero», mientras que la primera, la tercera y la cuarta tienen tres sílabas. Afortunadamente, un cambio en la composición instrumental no

sería necesario, puesto que la música en sí no indica las dos sílabas, pero la ensemble y el actor deberían modificar los coros de manera que al espectador no le causara rechazo.

A pesar de habernos concedido este pequeño cambio en una ocasión, no sería recomendable tomarlo como otra cosa que lo que debería ser: el último recurso. Se considera que la adición de sílabas o en general la alteración del instrumental, contrariamente a lo que opinan Apter y Herman (2012), puede crear rechazo a una persona que haya escuchado el musical en inglés y posteriormente acuda a la versión española.

Es precisamente esto último en lo que se ha hecho más hincapié durante el proceso de traducción de las canciones de *Hamilton*: reducir al mínimo posible el rechazo o extrañeza que pueda sentir una persona española al presenciar una representación del musical en España. Como ya hemos visto, se han de considerar diversos aspectos que aluden a disciplinas totalmente diferentes como son la lingüística, la traducción y la música, entre otras. Es un proceso complicado, pero no es imposible. El resultado final del encargo debería ser un musical que parezca haber sido escrito en el propio país (en este caso España) con el público local en mente.

4. CONSIDERACIONES PROFESIONALES DEL ENCARGO

Antes de pasar a las conclusiones finales, sería interesante detenernos brevemente en las consideraciones profesionales de la traducción. Los traductores tienen, en general, ciertos elementos en mente cuando aceptan o rechazan un encargo. Pueden variar de profesional en profesional pero, normalmente, todos piensan en la relación de al menos cuatro factores: la cantidad de trabajo, la experiencia, la preparación previa necesaria y la tarifa que se le puede aplicar. Es precisamente la combinación de estas tres consideraciones la que nos indica si un encargo es rentable o no. Dado que este no es un encargo real, no se ha podido traducir el musical en su totalidad, pero a continuación analizaremos los elementos clave ya mencionados en el supuesto de que se nos encargara traducir el musical completo.

En primer lugar, nos centraremos en la cantidad de trabajo. Hemos de tener en cuenta que el espectáculo tiene una duración aproximada de 160 minutos. A diferencia de otros musicales como *Dear Evan Hansen*, en *Hamilton* no hay intervenciones puramente habladas, pasan de una canción a otra sin ningún diálogo que no forme parte de una canción. Por tanto, esos 160 minutos son la longitud objetiva de traducción musical, no de traducción teatral, donde podríamos relajarnos más con elementos problemáticos como la rima o la métrica. El tiempo que se nos diera para traducirlo debería ser relativamente

largo, no se pueden hacer equivalencias con lo que se tardaría en traducir, por ejemplo, una película de la misma duración.

A continuación, mencionaremos brevemente el tema de la experiencia y la preparación previa, pues van de la mano. Como ya desarrollaremos en las conclusiones, la traducción musical no es una disciplina para la que exista demasiada formación, por lo que no hay demasiados traductores expertos en ella. Esto nos lleva a una imperiosa necesidad de documentación en caso de querer aceptar el encargo, no solo sobre el producto musical en sí (en este caso, *Hamilton*), sino sobre la manera apropiada de realizar una traducción de este tipo, los pasos a seguir, los detalles que debemos cuidar, etcétera. Si no realizamos una investigación profunda, se nos escapan muchos elementos por desconocimiento, por más creatividad y horas que le dediquemos al encargo.

Seguidamente, trataremos el tema de las tarifas. En traducción es algo tabú y no suele haber un modelo fijo que seguir al respecto. Los novatos aprenden de los veteranos en el campo de especialidad concreto que les concierna, pero no es algo que un traductor musical pudiera hacer, ya que los que suelen llevar esta tarea a cabo son los letristas, y ellos solo adaptan, no traducen. Se debería, por tanto, crear una tarifa totalmente nueva, teniendo en cuenta las dificultades y la especificidad de la traducción musical. Una tarifa realista y digna no podría acercarse a los precios de traducción literaria o audiovisual, que fluctúan entre los 4 y los 7 céntimos por palabra, porque la traducción musical es un tipo de traducción de especialidad como podrían serlo la jurada o la médica, donde la tarifa suele ser más elevada, generalmente de 7 a 10 céntimos la palabra. Por tanto, la tarifa de traducción musical debería acercarse al intervalo de estas últimas. Sin embargo, volvemos al asunto de la formación: una tarifa elevada tiene que estar respaldada por un manejo de conocimientos adicionales sobre la materia por parte del traductor.

Tras el análisis de estos factores, podemos finalizar este apartado con una opinión personal sobre la rentabilidad. Dado que *Hamilton* es un musical objetivamente largo y con abundancia de dificultades traductológicas, el tiempo que se nos diera sería uno de los factores determinantes a la hora de aceptar o no el encargo. Además, debido a la cantidad de semanas que requeriría la traducción y adaptación, y sumando a esto la falta de experiencia del posible traductor, la tarifa cobra más relevancia que nunca. Es un gran esfuerzo que, personalmente, no llevaría a cabo en condiciones poco favorables. No obstante, como ya se sabe, en el mundo de la traducción las opiniones son muy diversas, y otro traductor podría ser más laxo.

5. CONCLUSIONES

El objetivo del presente Trabajo de Fin de Grado era la traducción y adaptación de trece de las cincuenta y tres canciones de la versión «workshop» de 2014 del musical *Hamilton*. No se precisaba una traducción para comprender la obra como es el caso de los sobretítulos en la ópera, sino que esta debía adecuarse a la original en cuanto a rima, ritmo y métrica, como mínimo, y tener otros diversos factores en cuenta. El resultado final debería permitir que una productora española pudiera valerse de la traducción y adaptación de las canciones si se decidiera importar el musical estadounidense y representarlo para el público español en castellano.

Como hemos podido ver en «Marco Microtextual», hay muchos elementos que pueden dar problemas a la hora de traducir canciones para ser cantadas. Algunos son más específicos de *Hamilton*, como los «leitmotive», las repeticiones con pequeños cambios o el uso constante de monosílabos cargados de significado; o más propios de un musical estadounidense, como las diversas referencias culturales; o característicos del tipo de personajes que conforman la obra, como el lenguaje soez o las citas de documentos. Otros, los relacionados con la música, son más universales en el terreno de traducción musical, y pueden aplicarse no solo a *Hamilton* sino a cualquier otra obra de teatro musical.

Es en estos elementos en los que se centra Low (2003), como ya explicamos en el apartado «Marco Teórico». Él comprende la rima, el ritmo, la métrica, la naturalidad y el sentido como las disciplinas vitales y básicas en esta modalidad de traducción, y sostiene que el traductor ha de centrarse en alguna de ellas, una o dos como mucho, para producir una traducción de calidad. En el caso de este trabajo, nos hemos centrado en la rima, el ritmo y la métrica, sin descuidar si podía evitarse ni la naturalidad ni el sentido.

Hemos priorizado, por tanto, tres elementos (rima, ritmo y métrica), y esto ha dificultado bastante la labor, así que en cada verso en concreto se ha decidido cuál de ellas tomaría menos relevancia si el problema parecía insalvable prestando atención a las tres. El motivo de la elección es el siguiente: en un musical con tanto rap como *Hamilton*, el ritmo juega un importantísimo papel pues es lo que hace que la canción fluya, lo cual está estrechamente relacionado con la métrica (añadir o eliminar sílabas interrumpe el ritmo original). La rima, por supuesto, también es crucial en la traducción de canciones, y se ha mantenido o incluso incrementado en comparación con el patrón original. El sentido es también indispensable pero, como hemos analizado en «Marco Microtextual», se han producido frecuentes pérdidas de significado que no suponían un gran cambio para el público español debido a las restricciones de la métrica. Finalmente, también se ha

intentado mantener la naturalidad y respetar las estructuras propias del español siempre que ha sido posible.

A las disciplinas de Low hemos añadido algunas consideraciones adicionales, como el respeto de la vocal o la sílaba tónica original para conservar las intenciones originales o el uso de sinalefas como vehículo de emociones. Como expresa el subapartado «Cambios en la música» (ver epígrafe 3.3.4.7.) solo se ha producido un cambio, y ni siquiera del instrumental, por lo que podemos concluir que es posible centrarse o al menos tener en cuenta más elementos de los que Low anticipaba. En algunos casos, de hecho, es necesario. De esta manera retomamos la duda que se planteaba en la introducción: ¿es posible para un traductor realizar tanto la traducción como la adaptación de un producto musical? Dado el éxito obtenido en *Hamilton*, podemos responder con rotundidad que sí. No obstante, no cualquier traductor es capaz de ello. El perfil idóneo para realizar traducciones de este tipo es una persona que no tenga miedo a despegarse del texto pero que lo tenga en su visión periférica para no olvidarlo por completo, con una imaginación muy activa y un dominio experto de la lengua, y que se haya formado en este ámbito.

Este último aspecto es especialmente relevante. Durante el presente Trabajo de Fin de Grado se ha llevado a cabo una investigación profunda sobre diversos aspectos relacionados con la traducción musical de manera que el resultado final tuviera en cuenta todos, o al menos la mayoría de aspectos que un letrista tendría en mente a la hora de adaptar una canción. Gran parte de los traductores, sin embargo, no cuentan con esta información, dado que no forma parte de su currículo académico. La posibilidad de formarse en esta disciplina en concreto, tanto en los grados como en los másteres o incluso en cursos de formación (ya sea de asociaciones como de portales independientes), podría tener como consecuencia unos traductores más especializados y, precisamente por ello, el panorama de traducción musical de España podría llegar a cambiar, abriendo ese mundo también a traductores y no solo a letristas.

Al fin y al cabo, la música no deja de ser un ámbito de especialidad, como el derecho o la medicina o tantos otros que se incluyen de manera habitual en la formación de traductores e intérpretes de España. Dado que nadie discute que los traductores jurados o los traductores médicos están lo suficientemente preparados para llevar a cabo traducciones de calidad sin haber tenido que cursar necesariamente el grado de Derecho o de Medicina, si se diera la misma cantidad y calidad de información sobre traducción musical, se podría llegar a la conclusión de que un traductor musical podría llegar a estar igual de profesionalizado que sus compañeros de otras áreas.

En cualquier caso, debemos reconocer que la traducción de trece canciones de un único musical es una muestra extremadamente reducida y algunos de los rasgos problemáticos han sido, como ya hemos explicado en párrafos anteriores, propios de *Hamilton*. Tal y como expresa Martínez (2019, pp. 61–62), que eligió como prioridades para su traducción de *Dear Evan Hansen* la rima y la métrica, «de cara a futuras investigaciones sería interesante mantener este orden de prioridades y observar si es viable para otros musicales». Este mismo trabajo se puede utilizar para contrastar el suyo y observar cómo, pese a la similitud entre los encargos, se ha elegido dar importancia a rasgos distintos por razones diferentes. Más estudios de este estilo ayudarían a constituir una muestra de musicales y problemas lo suficientemente grande como para poder extraer conclusiones sobre esta modalidad de manera más general, como la estandarización de una tipología de problemas ligados a la traducción musical.

También serían útiles estudios sobre ciertos aspectos muy específicos analizados en este Trabajo de Fin de Grado, como el uso de la sinalefa, el respeto de la sílaba tónica y las vocales originales, el tratamiento del AAVE o de acentos o la problemática que presentan las citas literales de documentos mundialmente reconocidos con traducciones ya asentadas, todo esto ligado a la traducción y adaptación de productos musicales. Son aspectos concretos que se pueden generalizar en la modalidad de traducción musical, pero la falta de información dificulta enormemente su análisis, forzando al profesional de la traducción a tomar decisiones pobremente documentadas.

Para concluir, hemos de destacar las enormes dificultades que conlleva la traducción musical, no tanto en cuanto al proceso de documentación, que por supuesto siempre es necesario, sino en cuanto a la creatividad y la facilidad con la propia lengua. Las líneas entre el artista y el traductor musical, de igual manera que ocurre con el de poesía o el literario, se difuminan hasta casi desaparecer. En el proceso de traducción de canciones cantables para un musical vemos las dos caras de la moneda: es increíblemente complicado y un gran reto, pero también es estimulante y, cuando todo encaja, la satisfacción es inmensa.

6. BIBLIOGRAFÍA

Acharya, A., Blackwell, M., & Sen, M. (2016). *The Political Legacy of American Slavery*. *The Journal of Politics*, vol. 78(3), pp. 621–641. Recuperado de: <https://doi.org/10.1086/686631>

Alcalde, J. (2007). *Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica*. *Área Abierta*, vol. 16, p. 5. Universidad Complutense de Madrid, España.

ARI. (2020, 2 octubre). *Observatorio de la piratería y hábitos de consumo de contenidos digitales 2019*. *Revistas ARI*. Recuperado de:

<https://www.revistasari.es/observatorio-de-la-pirateria-y-habitos-de-consumo-de-contenidos-digitales-2019/>

Apter, R., & Herman, M. (2012). *Translating Art Songs for Performance: Rachmaninoff's Six Choral Songs*. *Translation Review*, vol. 84(1), p. 28. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/07374836.2012.730315>

Barberá, J.M. (2020). *Opciones funcionales y soluciones técnicas en la traducción cantable de canciones del inglés al español: el caso de David Bowie* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón.

Carrillo, M. del C. (2011). *Introducción a la dramaturgia musical*. Murcia, España: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

Castillo de la Osa, L. (2014). *Análisis de la traducción del multilingüismo en el doblaje al español de la película Al otro lado* (Trabajo de Fin de Grado). Universitat Jaume I, Castellón.

Caurel, J. (2019). *La traducción del texto cantado: la adaptación de Águas de Março, Construção y Teresinha a otras lenguas*. *Tradução em Revista*, pp. 186–205. Recuperado de <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.45929>

Chaume, F. (2001). *Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción*. En ¡Doble o Nada! pp. 45–57. Universitat d'Alacant, Alicante.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra, p. 30. Madrid.

Chernow, R. (2004). *Alexander Hamilton*. Penguin Press. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=4iafgTEhU3QC&lpg=PA366&ots=v7rqtNbhus&dq=Gentlemen+left+letters+in+her+entryway,+Folwell+said,&pg=PA130&redir_esc=y#v=onepage&q=brunette%20with%20the%20most%20&f=false

Cifuentes, P. (2016). *Traducción general A-B, B-A II (Inglés)*. Murcia, España: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

- Costa, P. (2015). *La traducción para el doblaje de las canciones de la serie Hora de Aventuras* (Trabajo de Fin de Grado). Universitat d'Alacant. Alicante.
- Cotes, M. (2005, 6 noviembre). *Traducción de canciones: Grease*. Puentes, vol. 6, p. 78. Universidad de Granada, Granada.
- Darta, D. M. S. (2020). *Misconstructing Characters: A Critical Look at the Translation of the Swearing Words*. Teknosastik, vol. 18(1), pp. 25–32. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/287227517.pdf>
- Delman, E. (2015, 1 octubre). *How Lin-Manuel Miranda's «Hamilton» Shapes History*. The Atlantic. Recuperado de: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/lin-manuel-miranda-hamilton/408019/>
- Desblache, L. (2019). *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. MacMillan, p. 310. Recuperado de: https://www.academia.edu/37718887/Translation_of_Music
- EFE. (2015, 21 junio). *Netflix llega a España: las siete claves de este popular servicio de televisión por Internet*. www.20minutos.es - Últimas Noticias. Recuperado de: <https://www.20minutos.es/noticia/2494678/0/netflix/claves/llegada-espana/>
- Fodor, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Buske, Hamburg.
- Franzon, J. (2001). *The pseudotranslation of popular songs?* Helsinki University Press, pp. 33, 36–39. Helsinki.
- Freeman, J. B. (2015, 11 noviembre). *How Hamilton Uses History*. Slate Magazine. Recuperado de: <https://slate.com/culture/2015/11/how-lin-manuel-miranda-used-real-history-in-writing-hamilton.html>
- Gambier, Y. (2003). *Screen Transadaptation: Perception and Reception* en Mona Baker (ed.): *The Translator: Studies in Intercultural Communication*. St. Jerome, Manchester, vol. 1(1), pp. 171–189.
- García, R. (2013). *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones*. (Tesis doctoral). Universidad de Málaga, Málaga, p. 89.
- García, R. (2017). *Song translation and AVT: The same thing?* Babel, vol. 63(2), pp. 200–213.
- Hurtado Albir, A. (1996). *La traductología: lingüística y traductología*. TRANS, vol. 1, pp. 151–160.

- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Huston, C. (2018, 28 noviembre). *Lin-Manuel Miranda on creating diversity on Broadway*, in «Hamilton». Broadway News. Recuperado de: <https://broadwaynews.com/2018/04/23/lin-manuel-miranda-creating-diversity-broadway-hamilton/>
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?* Psychological Bulletin, vol. 129(5), pp. 770–814. Recuperado de <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Kohn, E. (2020, 4 julio). *How 'Hamilton' Became a Color-Conscious Casting Trailblazer, Before It Was Cool*. IndieWire. Recuperado de: <https://www.indiewire.com/2020/07/hamilton-cast-casting-directors-diversity-1234571127/>
- Landers, C. (2001). *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon, Inglaterra.
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press. Cambridge, MA.
- Livia, A., & Hall, K. (1997). *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*. Oxford University Press, EEUU. Recuperado de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=1G_dVIJ2KhcC&oi=fnd&pg=PA181&dq=%22aave+work%22&ots=4OYHpM48fG&sig=ib5jkCgpaeUH1xAOZSXtkymzqUo#v=onepage&q=aave%20work&f=false
- Low, P. (2003). *Singable translation of songs*. Perspectives, vol. 11(2), pp. 87–103.
- Low, P. (2017). *Translating Song. Lyrics and Texts*. London/New York: Routledge (Translation Practices Explained series).
- M. del M., C. (2005, noviembre). *Traducción de canciones: Grease*. Puentes, vol. 6, pp. 77–86. Recuperado de: <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf>
- MacGregor, J. (2015, 12 noviembre). *Meet Lin-Manuel Miranda, the Genius Behind «Hamilton» Broadway's Newest Hit*. Smithsonian Magazine. Recuperado de <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/lin-manuel-miranda-ingenuity-awards-180957234/?no-ist>
- Martínez, D. (2019). *La traducción musical para teatro: Dear Evan Hansen* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Murcia, Murcia.
- Mayoral, R. (1998). *Traducción Audiovisual, Traducción Intercultural, Traducción Subordinada*. En *Seminario de Traducción Subordinada*, p. 15. Facultad de Filología de la

Universidad de Sevilla. Recuperado de:
http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf

Molina, L. y Hurtado Albir A. (2002). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. Meta: Translators' Journal, vol. 47(4), pp. 498–512.

Nord, C. (2009). *El funcionalismo en la enseñanza de traducción*. Mutatis Mutandis, vol. 2(2), pp. 3–35.

Pamies, A. (1990). *La traducción de la chanson: problèmes rythmiques*. Sendebare, 1, pp. 47–63.

Pertegaz, D. (2017). *Análisis descriptivos de la traducción del humor en los musicales estrenados en España* (Trabajo de Fin de Máster). Universitat Jaume I, Castellón.

Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Publicaciones de la Universidad de León. León.

Ramírez, I., y Sánchez, B. (2019). *La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica*. Sendebare, vol. 30(0), pp. 2–12. Recuperado de:
<https://doi.org/10.30827/sdb.v30i0.8552>

Ramírez, L. y Varela, M.J. (2017). *Traducción y optimización en buscadores (SEO): de la traducción a la transcreación*. Sendebare, vol. 28, p. 267.

Reed, I. (2020, 11 julio). “Hamilton: the Musical.” *Black Actors Dress Up like Slave Traders...and It's Not Halloween*. CounterPunch.org. Recuperado de:
<https://www.counterpunch.org/2015/08/21/hamilton-the-musical-black-actors-dress-up-like-slave-tradersand-its-not-halloween/>

Santamaría, E. (2006). *Análisis y propuestas para la mejora de la comprensión oral del español como lengua extranjera: el fenómeno de la sinalefa*. Interlingüística, vol. 17, pp. 961–962. Instituto Cervantes de Toulouse. Recuperado de:
<http://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=2317711>

Shakespeare, W. (1623). *The Tragedy of Macbeth*.

Scherer, K. R. (2000). *Psychological models of emotion*. En Joan C. Borod (ed.), *The neuropsychology of emotion*. Oxford University Press, Nueva York, p. 138.

Sidnell, J. (s.f.). *African American Vernacular English*. Language Varieties. Recuperado de <https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html>

Simon, S. (2011). *Hybridity and Translation*, en Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, vol. 2, pp. 49–51.

- Smitherman, G. (1976). *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*. Wayne State University Press, EEUU, pp. 240–241.
- Snell-Horby, Mary (1988). *Translation Studies, an integrated approach*. John Benjamin Publishing Company, Amsterdam.
- Soler Pardo, B. (2013). *Translation Studies: An Introduction to the History and Development of (Audiovisual) Translation*. *Linguax, Revista de Lenguas Aplicadas*, vol. 6, pp. 20–25. Recuperado de: <https://revistas.uax.es/index.php/linguax/article/view/498/454>
- Stephenson, J. (2014). “Quizás, quizás, quizás”. *Translators’ dilemmas and solutions when translating Spanish songs into English*. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, vol. 6 (2014) marzo, pp. 139–151.
- StubHub. (2015). *Hamilton New York Tickets*. Recuperado de: https://www.stubhub.com/hamilton-new-york-tickets/performer/1500227/?clickref=1011leVjndMp&utm_source=partnerize_playbill&utm_medium=publisher_program&utm_sub_medium=Content&utm_campaign=11011799&utm_content=0&publisher_id=1100173044&gclid=AF1100173044&pbE=e
- Talavera, J.C. (2012). *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*. Conferencia pronunciada por el autor en la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca, Madrid, España.
- Zinn, H. (2011). *La Otra Historia de los Estados Unidos* (3.a ed.). Siete Cuentos. Recuperado de: <https://constitutioncenter.org/interactive-constitution/interpretation/article-i/clauses/756>

7. ANEXOS

ANEXO 1. Propuesta de traducción de las canciones del musical *Hamilton*

Durante el presente Trabajo de Fin de Grado, se han expuesto, comentado y justificado las decisiones de traducción tomadas durante el proceso de adaptación de trece canciones del musical estadounidense *Hamilton*, de Lin-Manuel Miranda. A continuación, expondremos la letra original de las canciones escogidas y propuesta de traducción correspondiente.

Las tablas utilizadas como ejemplos en el subapartado «Marco Microtextual» (ver subapartado 3.3.) son extractos de las recogidas en este apartado. A continuación se presenta la traducción sin ningún tipo de marca para señalar problemas, a diferencia de las tablas utilizadas anteriormente, aunque sí ha de tenerse en cuenta dos figuras retóricas indispensables para determinar la métrica de una canción: la sinalefa y la sinéresis. Como ya hemos explicado anteriormente, la sinalefa elimina los espacios entre una palabra que termina en vocal o «h» y otra palabra que empieza por vocal o «h», mientras que la sinéresis fuerza la pronunciación natural de una palabra, de manera que lo que se pronunciaría normalmente como hiato se convierte en un diptongo. Marcaremos la sinalefa con un guion, mientras que para indicar la sinéresis subrayaremos las vocales a las que afecta esta figura.

1.1. Alexander Hamilton

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
[AARON BURR] How does a bastard, orphan, son of a whore and a Scotsman, dropped in the middle of a forgotten Spot in the Caribbean by providence, impoverished, in squalor Grow up to be a hero and a scholar?	[AARON BURR] ¿Cómo—un bastardo, pobre, inmigrante—y sin renombre salido de los confines de una isla en el Caribe, criado con gran falta de—afluencia acabó siendo—ejemplo de—elocuencia?
[JOHN LAURENS] The ten-dollar Founding Father without a father Got a lot farther by working a lot harder By being a lot smarter By being a self-starter By fourteen, they placed him in charge of a trading charter	[JOHN LAURENS] Sin un padre, pero para todos fue—un Padre Llegó—a lo alto trabajando muy duro Él quería ser el uno Y—hacerlo todo suyo Un chaval, y también todo—un diamante en bruto
[THOMAS JEFFERSON] And every day while slaves were being	[THOMAS JEFFERSON] Ver los terrores de la esclavitud lo marcó,

<p>slaughtered and carted Away across the waves, he struggled and kept his guard up Inside, he was longing for something to be a part of The brother was ready to beg, steal, borrow, or barter</p>	<p>—es verdad Pero—aguantó, mantuvo la mente clara Rezar ya—era para el genio agua pasada Pasó—a la acción, listo para—arriesgar su alma</p>
<p>[JAMES MADISON] Then a hurricane came, and devastation reigned Our man saw his future drip, dripping down the drain Put a pencil to his temple, connected it to his brain And he wrote his first refrain, a testament to his pain</p>	<p>[JAMES MADISON] El desastre llegó, también vino—el horror Y él lo vio todo, ¿cuál fue su solución? Fue la de—usar la cabeza, valerse de la aflicción Pluma—y papel conectó, y—así su dolor plasmó</p>
<p>[BURR] Well, the word got around, they said, “This kid is insane, man” Took up a collection just to send him to the mainland “Get your education, don’t forget from whence you came, and The world’s gonna know your name. What’s your name, man?”</p>	<p>[BURR] Se corrió la voz, se dijo: “¡Este niño—es un as!” Hubo una colecta, a tierra firme tú irás “Nunca de tu—origen te olvides, A—él sé fiel, y—el mundo sabrá tu nombre ¿Tu nombre, pues?”</p>
<p>[ALEXANDER HAMILTON] Alexander Hamilton My name is Alexander Hamilton And there’s a million things I haven’t done But just you wait, just you wait...</p>	<p>[ALEXANDER HAMILTON] Alexander Hamilton Mi nombre—es Alexander Hamilton Tantas cosas que tengo por hacer Ya lo veréis, ya veréis</p>
<p>[ELIZA HAMILTON] When he was ten his father split, full of it, debt-ridden Two years later, see Alex and his mother bed-ridden Half-dead sittin’ in their own sick, the scent thick</p>	<p>[ELIZA HAMILTON] Tenía diez y su padre—huyó, harto y sin blanca Y con doce, su madre y—Alex sufren otro mal Él del todo se recuperó, fue capaz</p>
<p>[FULL COMPANY EXCEPT HAMILTON (<i>whispering</i>)] And Alex got better but his mother went quick</p>	<p>[TODA LA COMPAÑÍA MENOS HAMILTON (<i>susurrando</i>)] Pero para su madre el dolor fue fugaz</p>
<p>[GEORGE WASHINGTON & COMPANY, BOTH] Moved in with a cousin, the cousin</p>	<p>[GEORGE WASHINGTON & COMPañÍA, AMBOS] Con un primo se fue, el primo se suicidó y</p>

<p>committed suicide Left him with nothin' but ruined pride, something new inside A voice saying “Alex, you gotta fend for yourself.” He started retreatin' and readin' every treatise on the shelf</p>	<p>Ni un centavo a—Alex le dejó, y—en él surgió La voz de “Alex, lucha—y tendrás el control”. El joven todo el conocimiento que pudo almacenó</p>
<p>[BURR & COMPANY, BOTH] There would have been nothin' left to do For someone less astute He woulda been dead or destitute Without a cent of restitution Started workin', clerkin' for his late mother's landlord Tradin' sugar cane and rum and all the things he can't afford Scammin' for every book he can get his hands on Plannin' for the future see him now as he stands on (<i>ooh</i>) The bow of a ship headed for a new land In New York you can be a new man</p>	<p>[BURR & COMPAÑÍA, AMBOS] Habría sido jaque y mate si—hubiera sido normal Pero luchó con todas sus fuerzas Creó—una—oportunidad Fue vendedor y le enseñaron a negociar pues En astucia y—en valor no le—igualaba nadie Lee todo libro que puede conseguir, sus Planes, el principio, ahora ha de seguir (<i>uuh</i>) Ahí—está, surca—el mar, espera—encajar En Nueva York te—espera tu hogar</p>
<p>[COMPANY & HAMILTON, WOMEN, MEN] In New York you can be a new man (<i>Just you wait</i>) In New York you can be a new man (<i>Just you wait</i>) In New York you can be a new man In New York, New York <i>Just you wait!</i></p>	<p>[COMPAÑÍA & HAMILTON, MUJERES, HOMBRES] En Nueva York te—espera tu hogar (<i>Ya veréis</i>) En Nueva York te—espera tu hogar (<i>Ya veréis</i>) En Nueva York te—espera tu hogar Te—espera, espera <i>¡Ya veréis!</i></p>
<p>[COMPANY] Alexander Hamilton (Alexander Hamilton) We are waiting in the wings for you (waiting in the wings for you) You could never back down You never learned to take your time! Oh, Alexander Hamilton (Alexander Hamilton) When America sings for you Will they know what you overcame? Will they know you rewrote the game? The world will never be the same, oh</p>	<p>[COMPAÑÍA] Alexander Hamilton (Alexander Hamilton) Te esperaba—a ti esta nación (te— esperábamos a ti) Siempre dispuesto y Corriendo a contrarreloj Oh, Alexander Hamilton (Alexander Hamilton) Cuando el mundo sepa de ti ¿Sabrán lo difícil que fue? O ¿sabrán lo que te deben? Pusiste todo del revés, oh</p>
<p>[BURR, MEN, & COMPANY] The ship is in the harbor now See if you can spot him</p>	<p>[BURR, HOMBRES & COMPAÑÍA] El barco ha—atracoado ya ¿Veis a—ese—inmigrante?</p>

<p><i>Just you wait</i> Another immigrant Comin' up from the bottom Just you wait His enemies destroyed his rep America forgot him</p> <p>[MULLIGAN/MADISON & LAFAYETTE/JEFFERSON] We fought with him</p> <p>[LAURENS/PHILIP] Me? I died for him</p> <p>[WASHINGTON] Me? I trusted him</p> <p>[ELIZA & ANGELICA & PEGGY/MARIA] Me? I loved him</p> <p>[BURR] And me? I'm the damn fool that shot him</p> <p>[COMPANY] There's a million things I haven't done But just you wait!</p> <p>[BURR] What's your name, man?</p> <p>[COMPANY] Alexander Hamilton!</p>	<p><i>Ya veréis</i> Cabeza alta, siempre—un sueño por delante Ya veréis Los que lo—odiaban destrozaron Su recuerdo, pero</p> <p>[MULLIGAN/MADISON & LAFAYETTE/JEFFERSON] Yo luché con él</p> <p>[LAURENS/PHILIP] ¿Yo? Morí por él</p> <p>[WASHINGTON] ¿Yo? Confíe en él</p> <p>[ELIZA & ANGELICA & PEGGY/MARIA] ¿Yo? Lo amaba</p> <p>[BURR] ¿Y yo? ¡Lo maté, sí, qué—idiota!</p> <p>[COMPAÑÍA] Tantas cosas tengo por hacer Ya lo veréis</p> <p>[BURR] ¿Tu nombre, pues?</p> <p>[COMPAÑÍA] ¡Alexander Hamilton!</p>
---	--

1.2. The Story of Tonight

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
[HAMILTON] I may not live to see our glory!	[HAMILTON] Quizás no <u>vea</u> —el fin de la—historia
[LAFAYETTE/MULLIGAN/LAURENS] I may not live to see our glory!	[LAFAYETTE/MULLIGAN/LAURENS] Quizás no <u>vea</u> —el fin de la—historia
[HAMILTON] But I will gladly join the fight!	[HAMILTON] Pero contad con mi valor
[LAFAYETTE/MULLIGAN/LAURENS] But I will gladly join the fight!	[LAFAYETTE/MULLIGAN/LAURENS] Pero contad con mi valor
[HAMILTON]	[HAMILTON]

And when our children tell our story...	Pues cuando—alcancemos la gloria...
[LAFAYETTE/MULLIGAN/LAURENS] And when our children tell our story...	[LAFAYETTE/MULLIGAN/LAURENS] Pues cuando—alcancemos la gloria...
[HAMILTON] They'll tell the story of tonight	[HAMILTON] Contarán lo que pasó hoy
[MULLIGAN] Let's have another round tonight	[MULLIGAN] Rellena—el vaso y—a brindar
[LAFAYETTE] Let's have another round tonight	[LAFAYETTE] Rellena—el vaso y—a brindar
[HAMILTON] Let's have another round tonight	[HAMILTON] Rellena—el vaso y—a brindar
[LAURENS] Raise a glass to freedom Something they can never take away No matter what they tell you Raise a glass to the four of us	[LAURENS] Brindis por ser libres Algo que jamás nos quitarán No—importa lo que digan Brindis va por los cuatro—aquí
[LAURENS/MULLIGAN] Tomorrow there'll be more of us	[LAURENS/MULLIGAN] Pronto vendrán de allá—y de—allí
[MULLIGAN/LAFAYETTE/LAURENS] Telling the story of tonight	[MULLIGAN/LAFAYETTE/LAURENS] Contarán lo que pasó hoy...
[HAMILTON] They'll tell the story of tonight	[HAMILTON] Contarán lo que pasó hoy...
[LAURENS/MULLIGAN/LAFAYETTE] Raise a glass to freedom Something they can never take away	[LAURENS/MULLIGAN/LAFAYETTE] Brindis por ser libres Algo que jamás nos quitarán
[HAMILTON] No matter what they tell you	[HAMILTON] No—importa lo que digan
[MULLIGAN/LAFAYETTE] Let's have another round tonight	[MULLIGAN/LAFAYETTE] Rellena—el vaso y—a brindar
[LAURENS] Raise a glass to the four of us	[LAURENS] Brindis va por los cuatro—aquí
[HAMILTON/LAURENS/MULLIGAN/LAFAYETTE] Tomorrow there'll be more of us	[HAMILTON/LAURENS/MULLIGAN/LAFAYETTE] Pronto vendrán de allá—y de—allí
[HAMILTON/LAURENS]	[HAMILTON/LAURENS]

<p>Telling the story of tonight</p> <p>[MULLIGAN/LAFAYETTE] Let's have another round tonight</p> <p>[HAMILTON/LAURENS/ ENSEMBLE & MULLIGAN/LAFAYETTE/ENSEMBLE] They'll tell the story of tonight <i>Raise a glass to freedom</i> They'll tell the story of tonight <i>Raise a glass to freedom</i> They'll tell the story of tonight <i>They'll tell the story of—</i></p> <p>[FULL ENSEMBLE] Tonight</p>	<p>Contarán lo que pasó hoy...</p> <p>[MULLIGAN/LAFAYETTE] Rellena—el vaso y—a brindar</p> <p>[HAMILTON/LAURENS/ ENSEMBLE & MULLIGAN/LAFAYETTE/ENSEMBLE] Contarán lo que pasó hoy... <i>Brindis por ser libres</i> Contarán lo que pasó hoy... <i>Brindis por ser libres</i> Contarán lo que pasó hoy... <i>Contarán lo que pasó</i></p> <p>[ENSEMBLE COMPLETA] Hoy</p>
---	---

1.3. The Schuyler Sisters

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[BURR] There's nothing rich folks love more Than going downtown and slummin' it with the poor They pull up in their carriages and gawk At the students in the common Just to watch them talk Take Philip Schuyler: the man is loaded Uh-oh, but little does he know that His daughters, Peggy, Angelica, Eliza Sneak into the city just to watch all the guys at—</p>	<p>[BURR] El pasatiempo—ideal Es ir a la ciudad en carro a mirar Los ricos se estremecen de—emoción Al oír a los alumnos hablar cual Platón Mirad a—Schuyler: está forrado Pero, lo que no sabe es que Sus hijas, Peggy, Angelica, Eliza Se cuelan en la ciudad al grito de “allá...”</p>
<p>[COMPANY] Work, work!</p>	<p>[COMPAÑÍA] ¡Voy, voy!</p>
<p>[ANGELICA] Angelica!</p>	<p>[ANGELICA] ¡Angelica!</p>
<p>[COMPANY] Work, work!</p>	<p>[COMPAÑÍA] ¡Voy, voy!</p>
<p>[ELIZA] Eliza!</p>	<p>[ELIZA] ¡Eliza!</p>
<p>[PEGGY] And Peggy</p>	<p>[PEGGY] ¡Y Peggy!</p>
<p>[COMPANY]</p>	<p>[COMPAÑÍA]</p>

Work, work! The Schuyler sisters!	¡Voy, voy! ¡Hermanas—Schuyler!
[ANGELICA] Angelica!	[ANGELICA] ¡Angelica!
[PEGGY] Peggy!	[PEGGY] ¡Peggy!
[ELIZA] Eliza!	[ELIZA] ¡Eliza!
[COMPANY] Work!	[COMPAÑÍA] ¡Voy!
[PEGGY] Daddy said to be home by sundown	[PEGGY] Papi nos ha prohibido venir
[ANGELICA] Daddy doesn't need to know	[ANGELICA] Papi no se va—a—enterar
[PEGGY] Daddy said not to go downtown	[PEGGY] A casa deberíamos ir
[ELIZA] Like I said, you're free to go	[ELIZA] Peggy, puedes regresar
[ANGELICA] But—look around, look around, the Revolution's happening in New York	[ANGELICA] Pero mira—allí, mira—allá, La revolución pasa—aquí, Nueva York
[ELIZA/PEGGY] New York	[ELIZA/PEGGY] Aquí—está
[COMPANY] Angelica	[COMPAÑÍA] Angelica
[SCHUYLER SISTERS AND COMPANY] Work!	[HERMANAS SCHUYLER & COMPAÑÍA] ¡Voy!
[PEGGY] It's bad enough daddy wants to go to war	[PEGGY] Bastante es que papá quiere guerrear
[ELIZA] People shouting in the square	[ELIZA] Siempre—algo nuevo que ver
[PEGGY] It's bad enough there'll be violence on our shore	[PEGGY] Bastante que—aquí la guerra llegará

<p>[ANGELICA] New ideas in the air</p> <p>[ANGELICA AND MALE ENSEMBLE] Look around, look around—</p> <p>[ELIZA] Angelica, remind me what we're looking for...</p> <p>[ALL MEN] She's lookin' for me!</p> <p>[ANGELICA & COMPANY] Eliza, I'm lookin' for a mind at work (<i>work, work</i>) I'm lookin' for a mind at work! (<i>work, work</i>) I'm lookin' for a mind at work! (<i>work, work</i>) Whooaaaaa!</p> <p>[ELIZA/ANGELICA/PEGGY with COMPANY] Whooaaaaa! <i>Work!</i></p> <p>[BURR] Wooh! There's nothin' like summer in the city Someone in a rush next to someone lookin' pretty Excuse me, miss, I know it's not funny But your perfume smells like your daddy's got money Why you slummin' in the city in your fancy heels You searchin for an urchin who can give you ideals?</p> <p>[ANGELICA] Burr, you disgust me</p> <p>[BURR] Ah, so you've discussed me I'm a trust fund, baby, you can trust me!</p> <p>[ANGELICA] I've been reading <i>Common Sense</i> by</p>	<p>[ANGELICA] ¡Hay ideas por doquier!</p> <p>[ANGELICA Y ENSEMBLE MASCULINA] Mira—allí, mira—allá</p> <p>[ELIZA] Angelica, recuérdame qué buscamos...</p> <p>[TODOS LOS HOMBRES] ¡Me busca a mí!</p> <p>[ANGELICA & COMPAÑÍA] Eliza, si veo astucia allí voy (<i>voy, voy</i>) Si veo—una chispa allí voy (<i>voy, voy</i>) Si veo—ingenio, pues allí voy (<i>voy, voy</i>) Voooy</p> <p>[ELIZA/ANGELICA/PEGGY con COMPAÑÍA] ¡Voooy! <i>¡Voy!</i></p> <p>[BURR] Nada como el verano—en Nueva York Damas sin prisa—y tan bellas como una flor Perdone—usted, soy un caballero Pero me—acerqué porque huelo—el dinero ¿Por qué taconeas por este lugar vulgar? ¿Busca—usted un erudito con ideas sin par?</p> <p>[ANGELICA] Burr, me da asco</p> <p>[BURR] Bueno, pues ya—es algo ¡Tengo pasta hasta decir basta!</p> <p>[ANGELICA] <i>Sentido Común</i> no prima—en los hombres</p>
--	--

<p>Thomas Paine So men say that I'm intense or I'm insane You want a revolution? I want a revelation So listen to my declaration:</p> <p>[ELIZA/ANGELICA/PEGGY] "We hold these truths to be self-evident That all men are created equal"</p> <p>[ANGELICA] And when I meet Thomas Jefferson</p> <p>[COMPANY] Unh!</p> <p>[ANGELICA] I'm 'a compel him to include women in the sequel!</p> <p>[WOMEN] Work!</p> <p>[ELIZA] Look around, look around at how Lucky we are to be alive right now!</p> <p>[ELIZA/PEGGY] Look around, look around at how Lucky we are to be alive right now!</p> <p>[ELIZA/ANGELICA/PEGGY] History is happening in Manhattan and we just happen to be In the greatest city in the world!</p> <p>[SCHUYLER SISTERS AND COMPANY] In the greatest city in the world!</p> <p>[ANGELICA, ELIZA/PEGGY & MEN] Cuz I've been reading <i>Common Sense</i> by Thomas Paine <i>Look around, look around</i> Hey! Hey! Hey! Hey! So men say that I'm intense or I'm insane <i>The revolution's happening in—</i> Hey! Hey! Hey! Hey!</p> <p>[ANGELICA, ELIZA/PEGGY, WOMEN] You want a revolution? I want a revelation</p>	<p>Y yo me lo sé del derecho—y del revés ¿Quieres revolución? Yo—una revelación Así que presta mucha atención:</p> <p>[ELIZA/ANGELICA/PEGGY] "Todos los hombres son creados iguales" es lo declarado</p> <p>[ANGELICA] Y si veo—a Thomas Jefferson</p> <p>[COMPAÑÍA] ¡Já!</p> <p>[ANGELICA] Pues le diré que se vayan haciendo a—un lado</p> <p>[MUJERES] ¡Voy!</p> <p>[ELIZA] ¡Mira—allí, mira—allá! Estar vivas es la mayor fortuna</p> <p>[ELIZA/PEGGY] ¡Mira—allí, mira—allá! Estar vivas es la mayor fortuna</p> <p>[ELIZA/ANGELICA/PEGGY] La historia se—escribe en Manhattan y por suerte estamos en De todas ciudades, la mejor</p> <p>[HERMANAS SCHUYLER & COMPAÑÍA] De todas ciudades, la mejor</p> <p>[ANGELICA, ELIZA/PEGGY & HOMBRES] <i>Sentido Común</i> no prima—en los hombres <i>Mira allí, mira allá</i> ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! Y yo me lo sé del derecho y del revés <i>La historia se—escribe en—</i> ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey!</p> <p>[ANGELICA, ELIZA/PEGGY, MUJERES]</p>
---	---

<p><i>New York!</i> Look around, look around, the revolution's happening <i>In New York!</i> So listen to my declaration:</p> <p>[ANGELICA/ELIZA/PEGGY, <i>FEMALE ENSEMBLE</i>, & WOMEN] We hold these truths to be self evident that all men are created equal <i>Look around, look around</i> Hey, hey, hey, hey Whoo! <i>At how lucky we are to be alive right now</i> Hey, hey, hey, hey</p> <p>[FULL COMPANY] Look around, look around at how lucky we are to be alive right now! History is happening in Manhattan and we just happen to be</p> <p>[ALL WOMEN] In the greatest city in the world</p> <p>[ALL MEN] In the greatest city—</p> <p>[COMPANY] In the greatest city in the world!</p> <p>[COMPANY & ANGELICA] Work, work! <i>Angelica</i></p> <p>[COMPANY, ELIZA, & PEGGY] Work, work! <i>Eliza</i> And Peggy!</p> <p>[COMPANY & ANGELICA/ELIZA/PEGGY] Work, work! <i>The Schuyler sisters</i> Work, work <i>We're looking for a mind at work</i> Work, work (<i>hey</i>) Work, work (<i>hey</i>) Work, work</p> <p>[COMPANY, ANGELICA, &</p>	<p>¿Quieres revolución? Yo—una revelación <i>¡Aquí—está!</i> Mira—allí, mira—allá, la revolución ocurre <i>Aquí—está</i> Así que presta mucha atención:</p> <p>[ANGELICA/ELIZA/PEGGY, ENSEMBLE FEMENINA, & MUJERES] “Todos los hombres son creados iguales”, es lo declarado <i>Mira—allí, mira—allá</i> ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Uuuh! <i>Estar vivas es la mayor fortuna</i> ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey!</p> <p>[COMPAÑÍA ENTERA] Mira—allí, mira—allá, estar vivos es la mayor fortuna La historia se—escribe en Manhattan y por suerte estamos en</p> <p>[TODAS LAS MUJERES] De todas ciudades, la mejor</p> <p>[TODOS LOS HOMBRES] De todas ciudades</p> <p>[COMPAÑÍA] De todas ciudades, la mejor</p> <p>[COMPAÑÍA & ANGELICA] ¡Voy, voy! <i>Angelica</i></p> <p>[COMPAÑÍA, ELIZA, & PEGGY] ¡Voy, voy! <i>Eliza</i> ¡Y Peggy!</p> <p>[COMPAÑÍA & ANGELICA/ELIZA/PEGGY] ¡Voy, voy! <i>Hermanas—Schuyler</i> ¡Voy, voy! <i>Si veo—una chispa allí voy</i> ¡Voy, voy! (<i>hey</i>) ¡Voy, voy! (<i>hey</i>) ¡Voy, voy!</p> <p>[COMPAÑÍA, ANGELICA, &</p>
--	--

<p>ELIZA/PEGGY] Work, work <i>Whoa!</i> Hey! Hey! Hey! Hey! Hey! Work, work <i>In the greatest city in the world</i> In the greatest city in the world</p> <p>[COMPANY] In the greatest city in the world</p>	<p>ELIZA/PEGGY] ¡Voy, voy! <i>¡Wow!</i> ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Voy, voy! <i>De todas ciudades, la mejor</i> De todas ciudades, la mejor</p> <p>[COMPAÑÍA] De todas ciudades, la mejor</p>
---	---

1.4. Helpless

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[HAMILTON/BURR/LAURENS/ALL WOMEN (EXCEPT ELIZA)] Hey hey hey hey</p> <p>[ELIZA] Ohh, I do I do I do I <i>Hey hey hey hey</i> Dooo! Hey! <i>Hey hey hey hey</i> Ohh, I do I do I do I <i>Hey hey hey hey</i> Dooo! Boy you got me <i>Hey hey hey hey</i></p> <p>[ELIZA AND WOMEN] Helpless! Look into your eyes, and the sky’s the limit I’m helpless! Down for the count, and I’m drownin’ in ‘em</p> <p>[ELIZA] I have never been the type to try and grab the spotlight We were at a revel with some rebels on a hot night Laughin’ at my sister as she’s dazzling the room Then you walked in and my heart went “Boom!” Tryin’ to catch your eye from the side of the ballroom Everybody’s dancin’ and the band’s top volume</p> <p>[ELIZA AND WOMEN]</p>	<p>[HAMILTON/BURR/LAURENS/TODAS LAS MUJERES (MENOS ELIZA)] Hey hey hey hey</p> <p>[ELIZA] ¡Sííí! Sí quiero,—acepto, sí, sí <i>Hey hey hey hey</i> ¡Síí! ¡Hey! <i>Hey hey hey hey</i> ¡Sííí! Sí quiero,—acepto, sí, sí <i>Hey hey hey hey</i> ¡Síí! Mi mundo, del <i>Hey hey hey hey</i></p> <p>[ELIZA & MUJERES] ¡Revés! En tus ojos <u>veo</u> mil estrellas, todo del revés Cuánto daría por perderme—en ellas</p> <p>[ELIZA] Nunca me—ha gustado ser el centro de atención, y Aquella noche,—en segundo plano del salón, yo Miraba—a mi—hermana, entonces entraste tú Sentí—el corazón hacerme “¡pum!” Quiero que me mires, y no me atrevo Mientras la banda suena—y todos con brío</p> <p>[ELIZA & MUJERES]</p>

<p>Grind to the rhythm as we wine and dine</p> <p>[ELIZA & ALL WOMEN] Grab my sister, and whisper, “Yo, this one’s mine.” (<i>Ooh</i>) My sister made her way across the room to you (<i>Ooh</i>) And I got nervous, thinking “What’s she gonna do?” (<i>Ooh</i>) She grabbed you by the arm, I’m thinkin’ “I’m through” (<i>Ooh</i>) Then you look back at me and suddenly I’m Helpless! Oh, look at those eyes <i>Look into your eyes</i> <i>And the sky’s the limit</i> Oh! <i>I’m helpless</i> Yeah, I’m helpless, I know <i>Down for the count and I’m drownin’ in ‘em</i> <i>I’m helpless</i> I’m so into you <i>Look into your eyes</i> I am so into you <i>And the sky’s the limit, I’m helpless</i> I know I’m down for the count and I’m drownin’ in ‘em <i>Down for the count and I’m drownin’ in ‘em</i></p> <p>[HAMILTON] Where are you taking me?</p> <p>[ANGELICA] I’m about to change your life</p> <p>[HAMILTON] Then by all means, lead the way</p> <p>[ELIZA] Elizabeth Schuyler. It’s a pleasure to meet you.</p> <p>[HAMILTON] Schuyler?</p> <p>[ANGELICA] My sister</p> <p>[ELIZA] Thank you for all your service</p>	<p>Bailan al ritmo, reina la pasión</p> <p>[ELIZA & TODAS LAS MUJERES] Le digo—a Angelica: —“a—ese me lo pido” (<i>Ooh</i>) Mi—hermana me miró, cruzó la habitación (<i>Ooh</i>) Mis latidos iban al ritmo del trombón (<i>Ooh</i>) Te llamó la atención, pensé “se acabó” (<i>Ooh</i>) Pero me miras y mi mundo—está ¡Del revés! Ay, qué—ojos, por Dios <i>En tus ojos veo</i> <i>mil estrellas, todo</i> Oh <i>Del revés</i> Todo del revés <i>Cuánto daría por perderme—en ellas</i> <i>Del revés</i> No puedo resistir <i>En tus ojos veo</i> No puedo resistir <i>mil estrellas, todo del revés</i> Todo, y cuánto daría por perderme en ellas <i>Cuánto daría por perderme—en ellas</i></p> <p>[HAMILTON] ¿Dónde me lleva?</p> <p>[ANGELICA] Voy a cambiarle la vida</p> <p>[HAMILTON] En tal caso, adelante</p> <p>[ELIZA] Elizabeth Schuyler. Un placer conocerlo.</p> <p>[HAMILTON] ¿Schuyler?</p> <p>[ANGELICA] Mi—hermana</p> <p>[ELIZA] Gracias por su servicio</p>
---	--

<p>[HAMILTON] If it takes fighting a war for us to meet, it will have been worth it</p> <p>[ANGELICA] I'll leave you to it</p> <p>[ELIZA AND WOMEN] One week later</p> <p>[ELIZA] I'm writin' a letter nightly Now my life gets better, every letter that you write me Laughin' at my sister, cuz she wants to form a harem</p> <p>[ANGELICA] I'm just sayin', if you really loved me, you would share him</p> <p>[ELIZA & ALL WOMEN] Ha! Two weeks later in the living room stressin' (<i>stressin'</i>) My father's stone-faced while you're asking for his blessin' (<i>blessin'</i>) I'm dying inside, as you wine and dine And I'm tryin' not to cry 'cause there's nothing that your mind can't do (<i>Ooh</i>) My father makes his way across the room to you (<i>Ooh</i>) I panic for a second, thinking "we're through" (<i>Ooh</i>) But then he shakes your hand and says "Be true" (<i>Ooh</i>) And you turn back to me, smiling, and I'm Helpless! (<i>Helpless!</i>)</p> <p><i>Look into your eyes and the sky's the limit I'm helpless Helpless Down for the count and I'm drownin' in 'em (hoo!) I'm helpless! That boy is mine, that boy is mine Look into your eyes and the sky's the limit I'm helpless Helpless, helpless</i></p>	<p>[HAMILTON] Si la guerra me ha permitido conocerla, bienvenida sea</p> <p>[ANGELICA] Os dejo solos</p> <p>[ELIZA & MUJERES] Una semana</p> <p>[ELIZA] Te—escribo de noche, feliz Tus cartas, tan bellas, no queda—otra que sucumbir Mi—hermana ahora admira a los antiguos</p> <p>[ANGELICA] Hermana, si me quieres, compártelo conmigo</p> <p>[ELIZA & TODAS LAS MUJERES] ¡Ja! Dos semanas, emoción—y—estrés (<i>estrés</i>) Mi padre serio, tú su bendición le pides (<i>pides</i>) Qué nervios aquí, reina la tensión Pero confío—en silencio, hablando no tienes igual (<i>Ooh</i>) Mi padre me miró, cruzó la habitación (<i>Ooh</i>) Y qué miedo, pensé "se acabó" (<i>Ooh</i>) Pero—asintió—y te dijo "sé leal" (<i>Ooh</i>) Me miraste—y mi mundo se puso ¡Del Revés! (<i>Del revés</i>)</p> <p><i>En tus ojos veo mil estrellas, todo del revés Del revés Cuánto daría por perderme—en ellas (¡Ju!) Del revés Es mío, mío de verdad En tus ojos veo mil estrellas, todo del revés Del revés, del revés Cuánto daría por perderme—en ellas</i></p>
--	--

<p>Down for the count and I'm drownin' in 'em <i>Down for the count and I'm drownin' in 'em</i></p> <p>[HAMILTON] Eliza, I don't have a dollar to my name An acre of land, a troop to command, a dollop of fame All I have's my honor, a tolerance for pain A couple of college credits and my top-notch brain Insane, your family brings out a different side of me Peggy confides in me, Angelica tried to take a bite of me No stress, my love for you is never in doubt We'll get a little place in Harlem and we'll figure it out I've been livin' without a family since I was a child My father left, my mother died, I grew up buckwild But I'll never forget my mother's face, that was real And long as I'm alive, Eliza, swear to God You'll never feel so...</p> <p>[ALL WOMEN, <i>ELIZA</i>, & HAMILTON] Helpless! <i>I do, I do, I do, I do!</i> Eliza Helpless! <i>I do, I do, I do, I do!</i> I've never felt so— Helpless! <i>Hey, yeah, yeah!</i> Down for the count and I'm drownin' in 'em <i>I'm down for the count, I'm—</i> Helpless! My life is gon' be fine 'cause Eliza's in it Helpless! <i>I look into your eyes and the sky's the limit, I'm—</i> Helpless! Down for the count and I'm drownin' in 'em <i>...drownin' in 'em</i></p> <p>[ALL WOMEN] In New York, you can be a new man... In New York, you can be a new man... In New York, you can be a new man...</p>	<p><i>Cuánto daría por perderme—en ellas</i></p> <p>[HAMILTON] Eliza, yo no tengo mucho que—ofrecer Ni tierras sin par, ni seguridad, eso—y poco más Solo tengo mi—honor, ciega dedicación, Un cerebro bien brillante—y—una gran pasión ¡Por Dios!, tu familia me trae de cabeza,—es así Peggy es tan gentil, con Angelica todo—es—un frenesí Calma, mi amor por ti lo puedo jurar Veremos una casa—en Harlem y todo—irá genial Me—he criado sin nadie más desde la niñez, pues Mis padres se fueron cuando los necesité Pero—el rostro de mi madre no lo—olvidaré Mientras yo viva, Eliza, te juro que nada Estará tan del...</p> <p>[TODAS LAS MUJERES, <i>ELIZA</i>, & HAMILTON] ¡Revés! <i>Sí quiero,—acepto, sí, sí, sí</i> Eliza Del revés <i>Sí quiero,—acepto, sí, sí, sí</i> Todo está tan del ¡Revés! <i>¡Hey, sí, sí!</i> Cuánto daría por perderme—en ellas <i>En tus ojos veo, todo del</i> ¡Revés! Mi vida irá bien porque tú—estás en ella ¡Del revés! <i>En tus ojos veo miles de estrellas</i> ¡Del revés! Cuánto daría por perderme—en ellas perderme—en ellas <i>... perderme—en ellas</i></p> <p>[TODAS LAS MUJERES] En Nueva York te—espera tu hogar... En Nueva York te—espera tu hogar...</p>
---	--

<p>[ELIZA] Helpless</p>	<p>En Nueva York te—espera tu hogar... [ELIZA] Del revés</p>
-----------------------------	---

1.5. Satisfied

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[LAURENS] Alright, alright. That's what I'm talkin' about! Now everyone give it up for the maid of honor Angelica Schuyler!</p> <p>[ANGELICA, <i>ALL MEN</i>, ALL WOMEN] A toast to the groom! <i>To the groom!</i> <i>To the groom!</i> To the groom! To the bride! To the bride! <i>To the bride!</i> To the bride!</p> <p>[ANGELICA, <i>ALL MEN</i>, ELIZA AND WOMEN] From your sister <i>Angelica!</i> <i>Angelica!</i> Angelica! Who is always by your side <i>By your side!</i> By your side! To your union To the union! To the revolution! And the hope that you provide <i>You provide!</i> You provide!</p> <p>[ANGELICA, <i>HAMILTON AND MEN</i>, ELIZA AND WOMEN] May you always... (<i>Always</i>) Be satisfied (<i>Rewind</i>)</p> <p>[Recorded Samples] <i>Rewind, Rewind</i> <i>Helpless, sky's, sky's</i> <i>Drownin' in em</i> <i>Drownin', rewind</i></p>	<p>[LAURENS] Así me gusta, ¡que no pare la fiesta! Y ahora atención, que va a hablar la dama de honor ¡Angelica Schuyler!</p> <p>[ANGELICA, <i>TODOS LOS HOMBRES</i>, TODAS LAS MUJERES] ¡Por el novio va! <i>¡Por él va!</i> <i>¡Por él va!</i> ¡Por él va! ¡Por ella! ¡Por ella! <i>¡Por ella!</i> ¡Por ella!</p> <p>[ANGELICA, <i>TODOS LOS HOMBRES</i>, ELIZA & MUJERES] De tu—hermana <i>Angelica</i> <i>Angelica</i> Angelica Que siempre—a tu lado—está <i>Siempre—está</i> Siempre—está Por vuestra—unión Por vuestra—unión, por la revolución Por que vengan muchos más <i>Muchos más</i> Muchos más</p> <p>[ANGELICA, <i>HAMILTON & HOMBRES</i>, ELIZA & MUJERES] Y que nunca... (<i>Nunca</i>) Queráis más (<i>Atrás</i>)</p> <p>[Grabación] <i>Atrás, atrás</i> <i>Del revés, estrellas</i> <i>Cuánto daría por...</i> <i>Perderme, atrás</i></p>

I remember that night, I just might (rewind)
I remember that night, I just might (rewind)
I remember that night, I remember that—

[ANGELICA]

I remember that night, I just might
Regret that night for the rest of my days
I remember those soldier boys
Tripping over themselves to win our praise
I remember that dreamlike candlelight
Like a dream that you can't quite place
But Alexander, I'll never forget the first
Time I saw your face
I have never been the same
Intelligent eyes in a hunger-pang frame
And when you said "Hi," I forgot my dang
name
Set my heart aflame, ev'ry part aflame

[FULL COMPANY]

This is not a game...

[HAMILTON]

You strike me as a woman who has never
been satisfied

[ANGELICA]

I'm sure I don't know what you mean. You
forget yourself

[HAMILTON]

You're like me. I'm never satisfied

[ANGELICA]

Is that right?

[HAMILTON]

I have never been satisfied

[ANGELICA]

My name is Angelica Schuyler

[HAMILTON]

Alexander Hamilton

[ANGELICA]

Where's your fam'ly from?

[HAMILTON]

Recuerdo la primera vez que (atrás)
Recuerdo la primera vez que (atrás)
La primera vez que, la primera vez que...

[ANGELICA]

Recuerdo la primera vez que te vi
Creo que siempre la lamentaré
Y—a todos aquellos hombres
Querían poner el mundo—a nuestros pies
Recuerdo—hasta la iluminación
Suave—y tenue—en aquel salón
Pero—Alexander, tu rostro sí que jamás
lo olvidaré
Y—es que no tienes igual
Qué chispa, pero quizás algo feral
Me dijiste "hey" y mi nombre ignoré
Algo—en mí cambió, todo—en mí cambió

[COMPAÑÍA ENTERA]

Algo se llenó...

[HAMILTON]

Parece que de la vida—usted quiere algo
más

[ANGELICA]

No sé—a qué se referirá
¿Y su—educación?

[HAMILTON]

Como yo, también quiero—algo más

[ANGELICA]

¿De verdad?

[HAMILTON]

Siempre he querido—algo más

[ANGELICA]

Me llamo Angelica Schuyler

[HAMILTON]

Alexander Hamilton

[ANGELICA]

¿De dónde viene?

[HAMILTON]

<p>Unimportant. There's a million things I haven't done but Just you wait, just you wait...</p> <p>[ANGELICA] So so so— So this is what it feels like to match wits With someone at your level! What the hell is the catch? It's The feeling of freedom, of seein' the light It's Ben Franklin with a key and a kite! You see it, right? The conversation lasted two minutes, maybe three minutes Ev'rything we said in total agreement, it's A dream and it's a bit of a dance A bit of a posture, it's a bit of a stance. He's a Bit of a flirt, but I'm 'a give it a chance I asked about his fam'ly, did you see his answer? His hands started fidgeting, he looked askance? He's penniless, he's flying by the seat of his pants Handsome, boy, does he know it! Peach fuzz, and he can't even grow it! I wanna take him far away from this place Then I turn and see my sister's face and she is...</p> <p>[ELIZA] Helpless...</p> <p>[ANGELICA] And I know she is...</p> <p>[ELIZA] Helpless...</p> <p>[ANGELICA] And her eyes are just...</p> <p>[ELIZA] Helpless...</p> <p>[ANGELICA] And I realize</p> <p>[ANGELICA AND COMPANY]</p>	<p>No importa. Tantas cosas tengo por hacer, sí, Ya veréis, ya veréis</p> <p>[ANGELICA] Así que Así que—esto—es lo que pasa si hay conexión mente—a mente ¿La trampa dónde—está? Siento que—estoy volando, total libertad Soy Ben Franklin, siento—electricidad Lo ves, ¿verdad? Charlamos solo—un corto—instante, o—eso parece Y siempre de—acuerdo en todo momento Es un juego de tirar y—aflojar Un sueño, un baile, una lucha mental Es todo—un seductor, voy a—indagar algo más Pregunté por su—origen, ¿visteis la respuesta? Vi—en sus ojos un velo de—indecisión Seguro que no tiene nada bajo—el colchón Guapo, y—él bien lo sabe Dios, que—este momento no—acabe Quiero que—este—hombre sea solo para mí Luego miro—a—Eliza—y todo se pone del</p> <p>[ELIZA] Revés...</p> <p>[ANGELICA] Su mundo—está del</p> <p>[ELIZA] Revés</p> <p>[ANGELICA] Por completo, del</p> <p>[ELIZA] Revés...</p> <p>[ANGELICA] Y reparo en</p> <p>[ANGELICA & COMPAÑÍA]</p>
--	--

Three fundamental truths at the exact same time...	Tres verdades, en todas a la misma vez
[HAMILTON] Where are you taking me?	[HAMILTON] ¿Dónde me lleva?
[ANGELICA] I'm about to change your life	[ANGELICA] Voy a cambiarle la vida
[HAMILTON] Then by all means, lead the way	[HAMILTON] En tal caso, adelante
[COMPANY (EXCEPT ANGELICA)] Number one!	[COMPAÑÍA (MENOS ANGELICA)] ¡Primera!
[ANGELICA] I'm a girl in a world in which My only job is to marry rich My father has no sons so I'm the one Who has to social climb for one So I'm the oldest and the wittiest and the gossip in New York City is insidious And Alexander is penniless Ha! That doesn't mean I want him any less	[ANGELICA] Un paso, luego—otro,—es lo— Único que me queda—a mí como—opción Sin un varón, tengo la—obligación Recae sobre mí la presión Soy la mayor y la más lista y los chismes en La ciudad son incesantes y Alexander no—es digno de mí ¡Já! Pero—en amor no—hay reglas, es así
[ELIZA] Elizabeth Schuyler. It's a pleasure to meet you	[ELIZA] Elizabeth Schuyler. Un placer conocerlo.
[HAMILTON] Schuyler?	[HAMILTON] ¿Schuyler?
[ANGELICA] My sister	[ANGELICA] Mi—hermana
[COMPANY] Number two!	[COMPAÑÍA] ¡Segunda!
[ANGELICA] He's after me cuz I'm a Schuyler sister That elevates his status, I'd Have to be naïve to set that aside Maybe that is why I introduce him to Eliza Now that's his bride Nice going, Angelica, he was right You will never be satisfied	[ANGELICA] Me quiere—a mí porque soy una— Schuyler Le viene bien para—escalar Solo una—ingenua no vería—el porqué Por eso puede que vaya—y le presente a Eliza Yo los junté Buena esa,—Angelica,—era verdad Ya siempre querrás algo más
[ELIZA] Thank you for all your service	[ELIZA] Gracias por su servicio

<p>[HAMILTON] If it takes fighting a war for us to meet, it will have been worth it</p> <p>[ANGELICA] I'll leave you to it</p> <p>[COMPANY] Number three!</p> <p>[ANGELICA] I know my sister like I know my own mind You will never find anyone as trusting or as kind If I tell her that I love him she'd be silently resigned He'd be mine She would say, "I'm fine"</p> <p>[ANGELICA AND COMPANY] She'd be lying</p> <p>[ANGELICA] But when I fantasize at night It's Alexander's eyes As I romanticize what might Have been if I hadn't sized him Up so quickly At least my dear Eliza's his wife; At least I keep his eyes in my life...</p> <p>[ANGELICA] He will never be satisfied I will never be satisfied</p> <p>[ANGELICA, <i>ALL MEN (EXCEPT HAMILTON)</i>, ALL WOMEN (EXCEPT ELIZA)] To the groom! <i>To the groom!</i> <i>To the groom!</i> To the groom! To the bride! To the bride! <i>To the bride!</i> To the bride!</p> <p>[ANGELICA, <i>ALL MEN</i>, ELIZA AND</p>	<p>[HAMILTON] Si la guerra me ha permitido conocerla, bienvenida sea</p> <p>[ANGELICA] Os dejo solos</p> <p>[COMPAÑÍA] ¡Tercera!</p> <p>[ANGELICA] Conozco—a—Eliza más que—a mi propio ser Nadie—encontrarás tan buena, comprensiva o fiel Si le digo "me lo pido" su—apoyo—estaría—al cien Por mi bien Solo diría—amén</p> <p>[ANGELICA & COMPAÑÍA] Perdería—el tren</p> <p>[ANGELICA] Aunque de noche, al soñar Sus ojos como—el mar Me hacen lamentar lo que Habría podido pasar Lo que no pasó Al menos Eliza lo tendrá Y—así de mi vida no se—irá...</p> <p>[ANGELICA] Él siempre querrá algo más Yo siempre querré algo más</p> <p>[ANGELICA, <i>TODOS LOS HOMBRES (MENOS HAMILTON)</i>, TODAS LAS MUJERES (MENOS ELIZA)] ¡Por él va! <i>¡Por él va!</i> <i>¡Por él va!</i> ¡Por él va! ¡Por ella! ¡Por ella! <i>¡Por ella!</i> ¡Por ella!</p> <p>[ANGELICA, <i>TODOS LOS HOMBRES,</i></p>
--	--

<p>WOMEN] From your sister <i>Angelica!</i> <i>Angelica!</i> <i>Angelica!</i> Who is always by your side <i>By your side!</i> By your side! To your union <i>To the union! To the revolution!</i> And the hope that you provide <i>You provide!</i> You provide!</p> <p>[ANGELICA, HAMILTON AND MEN, ELIZA AND WOMEN] May you always... (<i>Always</i>) Be satisfied <i>Be satisfied</i> Be satisfied <i>Be satisfied</i></p> <p>[ANGELICA, MEN, WOMEN] And I know <i>Be satisfied</i> Be satisfied <i>Be satisfied</i> She'll be happy as his bride <i>Be satisfied</i> <i>Be satisfied</i> <i>Be satisfied</i> <i>Be satisfied</i> And I know <i>Be satisfied</i> <i>Be satisfied</i> <i>Be satisfied</i> Be satisfied He will never be satisfied I will never be satisfied</p>	<p>ELIZA & MUJERES] De tu—hermana <i>Angelica</i> <i>Angelica</i> <i>Angelica</i> Que siempre—a tu lado—está <i>Siempre—está</i> Siempre—está Por vuestra—unión <i>Por vuestra—unión, por la revolución</i> Por que vengan muchos más <i>Muchos más</i> Muchos más</p> <p>[ANGELICA, HAMILTON & HOMBRES, ELIZA & MUJERES] Y que nunca... (<i>Nunca</i>) Queráis más <i>Queráis más</i> Queráis más <i>Queráis más</i></p> <p>[ANGELICA, HOMBRES, MUJERES] Y sé que <i>Queráis más</i> Queráis más <i>Queráis más</i> Con él muy feliz será <i>Queráis más</i> <i>Queráis más</i> <i>Queráis más</i> <i>Queráis más</i> Y sé que <i>Queráis más</i> <i>Queráis más</i> <i>Queráis más</i> Queráis más Él siempre querrá algo más Yo siempre querré algo más</p>
--	---

1.6. Wait For It

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[BURR] Theodosia writes me a letter every day I'm keeping the bed warm while her husband is away He's on the British side in Georgia He's trying to keep the colonies in line But he can keep all of Georgia</p>	<p>[BURR] Sus cartas de—amor calientan mi corazón Está casada, sí, y—a mí—eso no me paró Lucha—él para—Inglaterra—en Georgia Las colonias son su día—a día Pues se puede quedar Georgia Theodosia—es mía</p>

<p>Theodosia, she's mine</p> <p>Love doesn't discriminate Between the sinners And the saints It takes and it takes and it takes And we keep loving anyway We laugh and we cry And we break And we make our mistakes And if there's a reason I'm by her side When so many have tried Then I'm willing to wait for it I'm willing to wait for it</p> <p>[BURR, <i>MEN</i>, & WOMEN] My grandfather was a fire and brimstone preacher <i>Preacher, preacher, preacher</i> But there are things that the homilies and hymns won't teach ya <i>Teach ya, teach ya, teach ya</i> My mother was a genius (genius) My father commanded respect (<i>respect,</i> <i>respect</i>) When they died they left no instructions Just a legacy to protect</p> <p>[BURR/ENSEMBLE] Death doesn't discriminate Between the sinners And the saints It takes and it takes and it takes And we keep living anyway We rise and we fall And we break And we make our mistakes And if there's a reason I'm still alive When everyone who loves me has died I'm willing to wait for it I'm willing to wait for it Wait for it</p> <p>[ENSEMBLE] Wait for it Wait for it Wait for it</p> <p>[BURR] I am the one thing in life I can control</p>	<p>En amor no—hay distinción Da—igual si santo —O pecador Hace girar nuestro mundo Y nunca dejamos de—amar Reír y soñar Y sufrir Y por qué no, llorar Y si—ella me ama y yo a—ella más Lo voy a—aprovechar Estoy dispuesto—a—esperar Muy dispuesto—a—esperar</p> <p>[BURR, <i>HOMBRES</i>, & MUJERES] Mi abuelo—era—un predicador muy severo <i>Severo, severo, severo</i> Pero—hay cosas que no te puede explicar ni—el clero <i>Clero, clero, clero</i> Mi madre tenía—ingenio (ingenio) Mi padre se hacía—respetar (<i>respetar,</i> <i>respetar</i>) Al morir no dejaron un <u>manual</u> Solo—un nombre que preservar</p> <p>[BURR/ENSEMBLE] En muerte no—hay distinción Da—igual si santo —O pecador Hace girar nuestro mundo Y no dejamos de vivir Subir y bajar Y sufrir Y por qué no, llorar Si soy yo quien aquí—ha de seguir Tras la tragedia que padecí Estoy dispuesto—a—esperar Muy dispuesto—a—esperar A—esperar</p> <p>[ENSEMBLE] A—esperar A—esperar A—esperar</p> <p>[BURR] Lo—único que puedo controlar soy yo</p>
--	---

<p>[ENSEMBLE] Wait for it Wait for it Wait for it Wait for it</p>	<p>[ENSEMBLE] A—esperar A—esperar A—esperar A—esperar</p>
<p>[BURR] I am inimitable I am an original</p>	<p>[BURR] Como yo solo—hay uno Único en el mundo</p>
<p>[ENSEMBLE] Wait for it Wait for it Wait for it Wait for it</p>	<p>[ENSEMBLE] A—esperar A—esperar A—esperar A—esperar</p>
<p>[BURR] I'm not falling behind or running late</p>	<p>[BURR] Que—hablen, porque yo a mi ritmo iré</p>
<p>[ENSEMBLE] Wait for it Wait for it Wait for it Wait for it</p>	<p>[ENSEMBLE] A—esperar A—esperar A—esperar A—esperar</p>
<p>[BURR] I'm not standing still I am lying in wait</p>	<p>[BURR] Sé que llegaré Solo—hay que creer</p>
<p>[ENSEMBLE] Wait Wait Wait</p>	<p>[ENSEMBLE] Cree Cree Cree</p>
<p>[BURR] Hamilton faces an endless uphill climb</p>	<p>[BURR] Y Hamilton cada vez escala más</p>
<p>[ENSEMBLE] Climb Climb Climb</p>	<p>[ENSEMBLE] Más Más Más</p>
<p>[BURR] He has something to prove He has nothing to lose</p>	<p>[BURR] Él, tanto por hacer Sin nada que perder</p>
<p>[ENSEMBLE] Lose Lose</p>	<p>[ENSEMBLE] Perder Perder</p>

Lose	Perder
Lose	Perder
[BURR] Hamilton's pace is relentless He wastes no time	[BURR] Hamilton no se detiene No para ya
[ENSEMBLE] Time Time Time	[ENSEMBLE] Ya Ya Ya
[BURR] What is it like in his shoes? Hamilton doesn't hesitate He exhibits no restraint He takes and he takes and he takes And he keeps winning anyway He changes the game He plays and he raises the stakes And if there's a reason He seems to thrive when so few survive, then Goddamnit—	[BURR] ¿Su libertad cesará? Hamilton va con decisión Un paso, luego—otro Su mundo gira—entorno a él Y gana una—y—otra vez Todos a sus pies El mundo lo—adora, ya veis Y si su éxito—es temporal, vendrá mi— ocasión, así que, Dios...
[BURR & COMPANY] I'm willing to wait for it <i>Wait for it, wait for it</i> I'm willing to wait for it... Life doesn't discriminate Between the sinners and the saints It takes and it takes and it takes <i>And we keep living anyway</i> <i>We rise and we fall and we break</i> <i>And we make our mistakes</i> And if there's a reason I'm still alive When so many have died Then I'm willin' to—	[BURR & COMPAÑÍA] Estoy dispuesto—a—esperar <i>A—esperar, a—esperar</i> Muy dispuesto—a—esperar... En vida no—hay distinción Da igual si santo—o pecador Hace girar nuestro mundo <i>Y no dejamos de vivir</i> <i>Subir y bajar y sufrir</i> <i>Y por qué no, llorar</i> Y si—hay un motivo por el que yo Viví y tantos no Estoy dispuesto—a...
[BURR] Wait for it... <i>Wait for it...</i> Wait for it... Wait for it... <i>Wait for it...</i> Wait for it... <i>Wait for it...</i> Wait for it... <i>Wait for it...</i> Wait for it... <i>Wait for it...</i> Wait for it... <i>Wait for it...</i>	[BURR] A—esperar... <i>A—esperar...</i> A—esperar... A—esperar... <i>A—esperar...</i> A—esperar... <i>A—esperar...</i> A—esperar... <i>A—esperar...</i> A—esperar... <i>A—esperar...</i> A—esperar... <i>A—esperar...</i>

Wait...	Cree...
---------	---------

1.7. Stay Alive

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
[ELIZA/ANGELICA/ENSEMBLE WOMEN] Stay alive...	[ELIZA/ANGELICA/ENSEMBLE FEMENINA] Debes vivir...
[HAMILTON] I have never seen the General so despondent I have taken over writing all his correspondence Congress writes, “George, attack the British forces.” I shoot back, we have resorted to eating our horses Local merchants deny us equipment, assistance They only take British money, so sing a song of sixpence	[HAMILTON] Ver al general tan triste me descoloca Y—escribir por él sus cartas es lo que me toca “Atacad, George”, nos dice el Congreso Escribo: “De los caballos no queda ni—un hueso”. Las tiendas no nos dan ni un triste sombrero Ya solo aceptan libras, nos debéis mandar dinero
[WASHINGTON] The cavalry’s not coming	[WASHINGTON] No—esperamos ayuda
[HAMILTON] But, sir!	[HAMILTON] ¡Señor!
[WASHINGTON] Alex, listen. There’s only one way for us to win this Provoke outrage, outright	[WASHINGTON] Mira, Alex, solo ganaremos de—esta manera Con calma—hay que atacar
[HAMILTON] That’s right	[HAMILTON] Ajá
[WASHINGTON] Don’t engage, strike by night Remain relentless ‘til their troops take flight	[WASHINGTON] De noche, sin gritar Que nuestra—aliada sea la oscuridad
[HAMILTON] Make it impossible to justify the cost of the fight	[HAMILTON] Y que el coste de la guerra sea—el clavo final
[WASHINGTON] Outrun	[WASHINGTON] Renquear
[HAMILTON]	[HAMILTON]

<p>Outrun</p> <p>[WASHINGTON] Outlast</p> <p>[HAMILTON] Outlast</p> <p>[WASHINGTON] Hit ‘em quick, get out fast</p> <p>[HAMILTON] Chick-a-plao!</p> <p>[WASHINGTON] Stay alive ‘til this horror show is past We’re gonna fly a lot of flags half-mast</p> <p>[HAMILTON/LAURENS/LAFAYETTE] Raise a glass!</p> <p>[MULLIGAN] I go back to New York and my apprenticeship</p> <p>[LAFAYETTE] I ask for French aid, I pray that France has sent a ship</p> <p>[LAURENS] I stay at work with Hamilton We write essays against slavery And every day’s a test of our camaraderie And bravery</p> <p>[HAMILTON] We cut supply lines, we steal contraband We pick and choose our battles and places to take a stand And ev’ry day “Sir, entrust me with a command,” And ev’ry day</p> <p>[WASHINGTON] No</p> <p>[HAMILTON] He dismisses me out of hand</p> <p>[HAMILTON, <i>LEE, ELIZA/ANGELICA</i>]</p>	<p>Renquear</p> <p>[WASHINGTON] Volar</p> <p>[HAMILTON] Volar</p> <p>[WASHINGTON] Disparar y—escapar</p> <p>[HAMILTON] ¡Escapar!</p> <p>[WASHINGTON] Hay que vivir, la guerra acabará Muchas banderas a media—asta habrá</p> <p>[HAMILTON/LAURENS/LAFAYETTE] ¡A brindar!</p> <p>[MULLIGAN] Vuelvo a Nueva York y me pongo—a coser</p> <p>[LAFAYETTE] Escribo—a Francia, espero ver la ayuda— aparecer</p> <p>[LAURENS] Yo me quedo con Hamilton Escribimos sobre—esclavos Y no se ha visto nunca dos amigos más cercanos</p> <p>[HAMILTON] Robamos pues no hay nada que perder Pensamos muy bien cuándo luchar o retroceder Y cada <u>día</u> "Señor, deme un batallón" Y cada <u>día</u></p> <p>[WASHINGTON] No</p> <p>[HAMILTON] No me encarga ni—una misión</p> <p>[HAMILTON, <i>LEE, ELIZA/ANGELICA</i>]</p>
--	--

<p>Stay alive... Instead of me, he promotes Charles Lee (<i>Charles Lee</i>) Makes him second-in-command:</p> <p>[LEE] I'm a General. Whee!!!!</p> <p>[HAMILTON] Yeah. He's not the choice I would have gone with</p> <p>[HAMILTON/LAURENS/LAFAYETTE] He shits the bed at the Battle of Monmouth</p> <p>[WASHINGTON] Ev'ryone attack!</p> <p>[LEE] Retreat!</p> <p>[WASHINGTON] Attack!</p> <p>[LEE] Retreat!</p> <p>[WASHINGTON] What are you doing, Lee? Get back on your feet!</p> <p>[LEE] But there's so many of them!</p> <p>[WASHINGTON] I'm sorry, is this not your speed?! Hamilton!</p> <p>[HAMILTON] Ready, sir!</p> <p>[WASHINGTON] Have Lafayette take the lead!</p> <p>[HAMILTON] Yes, sir!</p> <p>[LAURENS] A thousand soldiers die in a hundred degree heat</p>	<p>Debes vivir... En vez de—a mí, nombra a Charles Lee (<i>Charles Lee</i>) Es el segundo al mando</p> <p>[LEE] Soy el general, ¡síí!</p> <p>[HAMILTON] Ya, yo no lo habría escogido—a—él</p> <p>[HAMILTON/LAURENS/LAFAYETTE] En Monmouth toda su bravura se fue</p> <p>[WASHINGTON] ¡Ahora—atacad!</p> <p>[LEE] ¡Atrás!</p> <p>[WASHINGTON] ¡Sí, más!</p> <p>[LEE] ¡Atrás!</p> <p>[WASHINGTON] ¿Qué—estás diciendo, Lee? ¡Venga, a luchar!</p> <p>[LEE] ¡Es que hay muchos, señor!</p> <p>[WASHINGTON] Ah, ¿te vas a—acobardar? Hamilton</p> <p>[HAMILTON] ¡Sí, señor!</p> <p>[WASHINGTON] Pon a Lafayette a mandar</p> <p>[HAMILTON] ¡Sí, señor!</p> <p>[LAURENS] Miles de muertes hay, el terreno es hostil</p>
---	--

<p>[LAFAYETTE] As we snatch a stalemate from the jaws of defeat</p> <p>[HAMILTON] Charles Lee was left behind Without a pot to piss in He started sayin' this to anybody who would listen:</p> <p>[LEE] Washington cannot be left alone to his devices Indecisive, from crisis to crisis The best thing he can do for the revolution Is turn n' go back to plantin' tobacco in Mount Vernon</p> <p>[COMPANY] Oo!!</p> <p>[WASHINGTON] Don't do a thing. History will prove him wrong</p> <p>[HAMILTON] But, sir!</p> <p>[WASHINGTON] We have a war to fight, let's move along</p> <p>[LAURENS] Strong words from Lee, someone oughta hold him to it</p> <p>[HAMILTON] I can't disobey direct orders</p> <p>[LAURENS] Then I'll do it Alexander, you're the closest friend I've got</p> <p>[HAMILTON] Laurens, do not throw away your shot</p>	<p>[LAFAYETTE] Nos salvamos por poco, no os voy a mentir</p> <p>[HAMILTON] A Lee le dejamos Sin más que—una camisa Empezó—a decirle—a todo—aquel que— andaba sin prisa:</p> <p>[LEE] Washington es un general indeciso,—inútil, inseguro, de crisis en crisis Lo mejor que puede—hacer por la revolución Es volverse a plantar tabaco—al monte Vernon</p> <p>[COMPAÑÍA] ¡Uuh!</p> <p>[WASHINGTON] La—historia ya le quitará la razón</p> <p>[HAMILTON] ¡Señor!</p> <p>[WASHINGTON] Bastante—hay con la guerra, vámonos</p> <p>[LAURENS] Fuerte lo de Lee, se merece—una—advertencia</p> <p>[HAMILTON] No puedo, es una—orden directa</p> <p>[LAURENS] Lo haré yo Alexander, eres mi mejor amigo</p> <p>[HAMILTON] Laurens, otros se rendirán y tú no</p>
---	--

1.8. That Would Be Enough

<p>Texto original (Inglés)</p>	<p>Texto meta (Español)</p>
---------------------------------------	------------------------------------

<p>[ELIZA] Look around, look around at how lucky we are To be alive right now Look around, look around...</p>	<p>[ELIZA] Mira—allí, mira—allá, estar vivos es La mayor fortuna Mira—allí, mira—allá...</p>
<p>[HAMILTON] How long have you known?</p>	<p>[HAMILTON] ¿Lo sabes desde...?</p>
<p>[ELIZA] A month or so</p>	<p>[ELIZA] Un mes—o—sí</p>
<p>[HAMILTON] Eliza, you should have told me</p>	<p>[HAMILTON] Me lo debiste—haber dicho</p>
<p>[ELIZA] I wrote to the General a month ago</p>	<p>[ELIZA] Hace tiempo se lo dije—al general</p>
<p>[HAMILTON] No</p>	<p>[HAMILTON] No</p>
<p>[ELIZA] I begged him to send you home</p>	<p>[ELIZA] En casa debías estar</p>
<p>[HAMILTON] You should have told me</p>	<p>[HAMILTON] ¿Por qué—él primero?</p>
<p>[ELIZA] I'm not sorry</p>	<p>[ELIZA] Lo—haría otra vez</p>
<p>[ELIZA & HAMILTON] I knew you'd fight Until the war was won <i>The war's not done</i> But you deserve a chance to meet your son Look around, look around at how lucky we are To be alive right now</p>	<p>[ELIZA & HAMILTON] Sabía que lucharías Hasta ganar <i>Aún no—hay final</i> Pero—a tu hijo mereces cuidar Mira—allí, mira—allá, estar vivos es La mayor fortuna</p>
<p>[HAMILTON] Will you relish being a poor man's wife Unable to provide for your life?</p>	<p>[HAMILTON] ¿Es que deseas pasar faltas y Ser una—esposa desdichada?</p>
<p>[ELIZA] I relish being your wife Look around, look around... Look at where you are Look at where you started The fact that you're alive is a miracle Just stay alive, that would be enough</p>	<p>[ELIZA] Ser tu—esposa me basta Mira—allí, mira—allá... Mira dónde—estás Y dónde—empezaste Que—estés vivo—es una maravilla—en sí Debes vivir, eso—ha de bastar</p>

<p>And if this child Shares a fraction of your smile Or a fragment of your mind, look out world! That would be enough</p> <p>I don't pretend to know The challenges you're facing The worlds you keep erasing and creating in your mind But I'm not afraid I know who I married So long as you come home at the end of the day That would be enough</p> <p>We don't need a legacy We don't need money If I could grant you peace of mind If you could let me inside your heart...</p> <p>Oh, let me be a part of the narrative In the story they will write someday Let this moment be the first chapter: Where you decide to stay And I could be enough And we could be enough That would be enough</p>	<p>Si nuestro—amor Hace—un niño con tu—honor Tu sonrisa—o tu valor, ¡atención! Eso—ha de bastar</p> <p>No puedo—adivinar Qué pasa por tu mente Pues solo—un genio lo sería capaz de vislumbrar Pero me da—igual No me—arrepiento Tenerte a mi lado—en cada despertar Eso—ha de bastar</p> <p>No quiero dinero ni Tampoco fama Tranquilidad te podría dar Si—en tu mente me dejas entrar...</p> <p>Lo veo tan claro, un futuro—en que Esta—historia—alguien querrá plasmar Que este momento sea—uno crucial Donde te dije ven Y yo podría bastar Y podríamos bastar Eso—ha de bastar</p>
--	---

1.9. Dear Theodosia

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[BURR] Dear Theodosia, what to say to you? You have my eyes. You have your mother's name When you came into the world, you cried and it broke my heart</p> <p>I'm dedicating every day to you Domestic life was never quite my style When you smile, you knock me out, I fall apart And I thought I was so smart</p> <p>You will come of age with our young nation We'll bleed and fight for you, we'll make it right for you</p>	<p>[BURR] Mi Theodosia, fruto del amor Mi—hija, mi—ángel, también mi corazón Viniste—al mundo, un vistazo y algo—en mí cambió</p> <p>De sol a sol me ocupo de ti Los niños no—han sido muy para mí Pero tú sonríes y no puedo más ¿Y mi ingenio dónde está?</p> <p>Como—este país crecerás fuerte Sangre derramaré, por ti—hasta venceré Y después de toda esta muerte Libre podrás correr, feliz podrás crecer,</p>

<p>If we lay a strong enough foundation We'll pass it on to you, we'll give the world to you And you'll blow us all away... Someday, someday Yeah, you'll blow us all away Someday, someday</p>	<p>Y el mundo estará—a tus pies Veréis, veréis Que el mundo estará—a tus pies Veréis, veréis</p>
<p>[HAMILTON] Oh Philip, when you smile I am undone My son Look at my son. Pride is not the word I'm looking for There is so much more inside me now Oh Philip, you outshine the morning sun My son When you smile, I fall apart And I thought I was so smart My father wasn't around</p>	<p>[HAMILTON] Ooh, Philip, si sonr<u>ies</u> pierdo—el control Mi sol ¡Miradlo bien! Este sentimiento—en mi interior Es inmenso, es abrumador Ooh, Philip, giro a tu alrededor Mi sol Sonr<u>ies</u>—y no puedo más ¿Y mi ingenio dónde está? Mi padre me dejó, sí</p>
<p>[BURR] My father wasn't around</p>	<p>[BURR] Mi padre me dejó, sí</p>
<p>[HAMILTON & BURR] I swear that I'll be around for you (<i>I'll be around for you</i>)</p>	<p>[HAMILTON & BURR] Juro que Yo—estaré para ti (<i>Yo—estaré para ti</i>)</p>
<p>[HAMILTON] I'll do whatever it takes</p>	<p>[HAMILTON] Haré lo que—haya que—hacer</p>
<p>[BURR] I'll make a million mistakes</p>	<p>[BURR] Errores cometeré</p>
<p>[BURR/HAMILTON] I'll make the world safe and sound for you... ...will come of age with our young nation We'll bleed and fight for you, we'll make it right for you If we lay a strong enough foundation We'll pass it on to you, we'll give the world to you And you'll blow us all away... Someday, someday Yeah, you'll blow us all away Someday, someday</p>	<p>[BURR/HAMILTON] Construiré—algo digno de ti Como—este país crecerás fuerte Sangre derramaré, por ti—hasta venceré Y después de toda esta muerte Libre podrás correr, feliz podrás crecer, Y el mundo estará—a tus pies Veréis, veréis Que el mundo estará—a tus pies Veréis, veréis</p>

1.10. Take a Break

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[ELIZA & PHILIP] Un deux trois quatre Cinq six sept huit neuf (<i>Un deux trois quatre</i>) <i>Cinq six sept huit neuf</i> Good! Un deux trois quatre Cinq six sept huit neuf (<i>Un deux trois quatre</i>) <i>Cinq six sept huit neuf</i> Sept huit neuf— <i>Sept huit neuf—</i> Sept huit neuf— <i>Sept huit neuf—</i></p>	<p>[ELIZA & PHILIP] Un deux trois quatre Cinq six sept huit neuf (<i>Un deux trois quatre</i>) <i>Cinq six sept huit neuf</i> ¡Bien! Un deux trois quatre Cinq six sept huit neuf (<i>Un deux trois quatre</i>) <i>Cinq six sept huit neuf</i> Sept huit neuf— <i>Sept huit neuf—</i> Sept huit neuf— <i>Sept huit neuf—</i></p>
<p>[ELIZA AND PHILIP] One two three four five six seven eight nine!</p>	<p>[ELIZA & PHILIP] ¡Siete, ocho, nueve,—el tiempo vuela!</p>
<p>[HAMILTON] My dearest, Angelica “Tomorrow and tomorrow and tomorrow Creeps in this petty pace from day to day” I trust you’ll understand the reference to Another Scottish tragedy without my having to name the play They think me Macbeth, and ambition is my folly I’m a polymath, a pain in the ass, a massive pain Madison is Banquo, Jefferson’s Macduff And Birnam Wood is Congress on its way to Dunsinane</p>	<p>[HAMILTON] Mi amada,—Angelica “Mañana, y mañana, y mañana”, “Apágate, breve llama”, dicen Confío—entiendas la mención a la gran Tragedia—escocesa, más mala suerte no sienta bien Creen que soy Macbeth, la—ambición es mi falla Repelente y—un gran trabajador y— ególatra Madison es Banquo, Jefferson Macduff Y el Congreso—es Birnam Wood que viene a por mí</p>
<p>[HAMILTON/ANGELICA] And there you are, an ocean away Do you have to live an ocean away? Thoughts of you subside Then I get another letter And I cannot put the notion away...</p>	<p>[HAMILTON/ANGELICA] Y nos separa—a los dos el mar ¿Por qué—el mar nos <u>habría</u> de separar? Te—evito pensar Luego leo tu cursiva Y junto—a ti <u>desearía</u> estar...</p>
<p>[ELIZA] Take a break</p>	<p>[ELIZA] Alex, ven</p>
<p>[HAMILTON] I am on my way</p>	<p>[HAMILTON] Ahora—iré</p>
<p>[ELIZA]</p>	<p>[ELIZA]</p>

There's a little surprise before supper And it cannot wait	Hay una sorpresita abajo —Apresúrate
[HAMILTON] I'll be there in just a minute, save my plate	[HAMILTON] Enseguida bajo,—el plato guárdame
[ELIZA] Alexander—	[ELIZA] Alexander—
[HAMILTON] Okay, okay—	[HAMILTON] Vale, vale—
[ELIZA] Your son is nine years old today And he has something that he'd like to say He's been practicing all day Philip, take it away—	[ELIZA] Tiene nueve—años, qué mayor Y algo que—enseñarte, también Ha—ensayado un montón Philip, adelante...
[PHILIP & HAMILTON] Daddy, daddy, look— My name is Philip I am a poet I wrote this poem just To show it And I just turned nine You can write rhymes But you can't write mine <i>What!</i> I practice French And play piano with my mother (<i>Uh-huh!</i>) I have a sister But I want a little brother (<i>Okay!</i>) My daddy's trying to start America's bank Un deux trois quatre cinq! (<i>Bravo!</i>)	[PHILIP & HAMILTON] ¡Papi,—escúchame! Me llamo Philip Soy un artista Este poema te da La pista Y sí, soy mayor Y que tú pronto Voy a ser mejor <i>¿Qué?!</i> Hablo francés Y toco—el piano con mi madre (<i>¡Ajá!</i>) Tener un hermanito Sería genial, padre (<i>¡Vale!</i>) Mi papi—es mi—héroe, quiero ser como él Un deux trois quatre cinq! (<i>¡Bravo!</i>)
[ELIZA] Take a break	[ELIZA] Alex, ven
[HAMILTON] Hey, our kid is pretty great	[HAMILTON] Lo—hemos educado bien
[ELIZA] Run away with us for the summer Let's go upstate	[ELIZA] Escabúllete—este verano Relájate
[HAMILTON] Eliza, I've got so much on my plate	[HAMILTON] Eliza, tengo mucho que hacer
[ELIZA] We can all go stay with my father	[ELIZA] Nos quedaremos con mi padre

There's a lake I know...	Hay un lago—allí
[HAMILTON] I know	[HAMILTON] ¿Ah, sí?
[ELIZA] In a nearby park	[ELIZA] Te gustaría—a ti
[HAMILTON] I'd love to go	[HAMILTON] Sería—ideal
[ELIZA] You and I can go when the night gets dark...	[ELIZA] Por la noche—allí podríamos ir
[HAMILTON] I will try to get away	[HAMILTON] Juro que lo intentaré
[ANGELICA] My dearest Alexander You must get through to Jefferson Sit down with him and compromise Don't stop 'til you agree Your fav'rite older sister Angelica, reminds you There's someone in your corner all the way across the sea	[ANGELICA] Mi—amado Alexander Has de captar a Jefferson Y no te atrevas a parar Hasta que diga "sí" Tu—hermana favorita Angelica, promete Que—al otro lado del mar siempre—hay alguien para ti
In a letter I received from you two weeks ago I noticed a comma in the middle of a phrase It changed the meaning. Did you intend this? One stroke and you've consumed my waking days It says:	En tu—hermosa carta—a mi persona reparé—en que Había—una coma, una fuera de lugar Lo cambió todo, ¿te diste cuenta? Un trazo consumió mi bienestar Dice:
[HAMILTON/ANGELICA] "My dearest Angelica"	[HAMILTON/ANGELICA] "Mi—amada Angelica"
[ANGELICA] With a comma after "dearest." You've written	[ANGELICA] Con la coma tras "amada". Ponía
[HAMILTON AND ANGELICA] "My dearest, Angelica."	[HAMILTON & ANGELICA] "Mi—amada, Angelica"
[ANGELICA] Anyway, all this to say I'm coming home this summer	[ANGELICA] Bueno, lo que iba—a decir Iré este verano

<p>At my sister's invitation I'll be there with your fam'ly If you make your way upstate I know you're very busy I know your work's important But I'm crossing the ocean and I just can't wait</p>	<p>Porque me—ha invitado—Eliza La familia reunida Si con nosotras vienes Sé bien de tus negocios Conozco su—importancia Pero la—esperanza—es lo—último que perder</p>
<p>[HAMILTON AND ANGELICA] You won't be an ocean away You will only be a moment away...</p>	<p>[HAMILTON & ANGELICA] Ya—el mar no nos va—a separar Y—a mi lado—ahora podrás estar</p>
<p>[ELIZA] Alexander, come downstairs. Angelica's arriving today!</p>	<p>[ELIZA] Alex, ven, debes bajar. ¡Angelica—acaba de llegar!</p>
<p>[ELIZA] Angelica!</p>	<p>[ELIZA] ¡Angelica!</p>
<p>[ANGELICA] Eliza!</p>	<p>[ANGELICA] ¡Eliza!</p>
<p>[HAMILTON] The Schuyler sisters!</p>	<p>[HAMILTON] ¡Hermanas—Schuyler!</p>
<p>[ANGELICA] Alexander</p>	<p>[ANGELICA] Alexander</p>
<p>[HAMILTON] Hi</p>	<p>[HAMILTON] Hey</p>
<p>[ANGELICA] It's good to see your face</p>	<p>[ANGELICA] Qué bien volverte—a ver</p>
<p>[ELIZA] Angelica, tell this man John Adams spends the summer with his family</p>	<p>[ELIZA] Angelica, dile que John Adams no trabaja en verano</p>
<p>[HAMILTON] Angelica, tell my wife John Adams doesn't have a real job anyway</p>	<p>[HAMILTON] Angelica, dile que John Adams, ni—en verano ni—en otra estación</p>
<p>[ANGELICA] ...you're not joining us? Wait</p>	<p>[ANGELICA] ¿Es que no vendrás? ¿Qué?</p>
<p>[HAMILTON] I'm afraid I cannot join you upstate</p>	<p>[HAMILTON] Lo lamento, no—os puedo acompañar</p>
<p>[ANGELICA] Alexander, I came all this way</p>	<p>[ANGELICA] Alexander, he cruzado el mar</p>

[ELIZA] She came all this way—	[ELIZA] Ha cruzado el mar
[ANGELICA] All this way—	[ANGELICA] Todo—el mar—
[ELIZA AND ANGELICA] Take a break	[ELIZA & ANGELICA] Alex, ven
[HAMILTON] You know I have to get my plan through Congress	[HAMILTON] Sabéis que—he de convencer al Congreso
[ELIZA AND ANGELICA] Run away with us for the summer Let's go upstate	[ELIZA & ANGELICA] Escabúllete—este verano Relájate
[HAMILTON] I lose my job if we don't get this plan through Congress	[HAMILTON] Me despiden si no convenzo al Congreso
[ELIZA AND ANGELICA] We can all go stay with our father	[ELIZA & ANGELICA] Nos quedaremos con mi padre
[ELIZA & ANGELICA] There's a lake I know <i>I know I'll miss your face—</i> In a nearby park <i>Screw your courage to the sticking place—</i> You and I can go <i>Eliza's right—</i> Take a break and get away— (<i>Take a break</i>) <i>Run away with us for the summer—</i> Let's go upstate (<i>Let's go upstate</i>) Where we can stay <i>We can all go stay with our father</i> <i>If you take your time—</i> Look around, look around At how lucky we are to be alive right now— (<i>You will make your mark</i>) <i>Close your eyes and dream—</i> We can go— When the night gets dark (<i>When the night gets dark</i>) Take a break (<i>Take a break</i>)	[ELIZA & ANGELICA] Hay un lago—allí <i>Tu rostro extrañaré...</i> Te gustaría—a ti <i>Tensa tu valor al límite...</i> Por la noche—allí <i>Dilo, Eliza</i> Alex, ven, escápate... (<i>Alex, ven</i>) <i>Escabúllete—este verano...</i> Relájate (<i>relájate</i>) Y—allí tal vez <i>Nos quedaremos con mi padre</i> <i>Si tiempo le das</i> Mira—allí, mira—allá Estar vivos es la mayor fortuna (<i>Huella dejarás</i>) <i>En sueños quizás</i> Podríamos ir... En la—oscuridad (<i>En la—oscuridad</i>) Alex, ven (<i>Alex, ven</i>)
[HAMILTON] I have to get my plan through Congress	[HAMILTON] He de convencer al Congreso

I can't stop until I get this plan through Congress	No pararé—hasta convencer al Congreso
---	---------------------------------------

1.11. Say No To This

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[BURR] There's nothing like summer in the city Someone under stress meets someone looking pretty There's trouble in the air, you can smell it And Alexander's by himself. I'll let him tell it</p>	<p>[BURR] Nada como—el verano en Nueva York Uno con estrés, y la—otra buscando—amor Tensión en el aire,—es evidente Y Alexander solo va, dejo que—os cuente</p>
<p>[HAMILTON] I hadn't slept in a week I was weak, I was awake You never seen a bastard orphan More in need of a break Longing for Angelica Missing my wife That's when Miss Maria Reynolds walked into my life, she said:</p>	<p>[HAMILTON] Muchas noches sin dormir Trabajé sin descansar Todo lo que podría pedir es Un poco de relax Pensaba—en Angelica Y—en mi mujer Entonces a Maria Reynolds le tocó— aparecer, dijo:</p>
<p>[MARIA] I know you are a man of honor I'm so sorry to bother you at home But I don't know where to go, and I came here all alone...</p>	<p>[MARIA] Sé que—es usted un hombre importante Lamento las molestias, perdone Muchas gracias por abrir, pues no sé ni dónde ir...</p>
<p>[HAMILTON] She said:</p>	<p>[HAMILTON] Dijo:</p>
<p>[MARIA] My husband's doin' me wrong Beatin' me, cheatin' me, mistreatin' me... Suddenly he's up and gone I don't have the means to go on</p>	<p>[MARIA] Mi—esposo me maltrató Me pegó, me—engañó, nunca me—amó Ahora se ha—ido—y yo no sé Sin dinero, qué puedo hacer</p>
<p>[HAMILTON] So I offered her a loan, I offered to walk her home, she said</p>	<p>[HAMILTON] Le—ofrecí—una solución, ir con ella— hasta su buzón, dijo:</p>
<p>[MARIA] You're too kind, sir</p>	<p>[MARIA] Qué buen hombre</p>
<p>[HAMILTON] I gave her thirty bucks that I had socked away She lived a block away, she said:</p>	<p>[HAMILTON] Y le di treinta pavos sin pestañear Casi vivía—al doblar, dijo:</p>

[MARIA] This one's mine, sir	[MARIA] Ese—es mi hogar
[HAMILTON] Then I said, “well, I should head back home,” She turned red, she led me to her bed Let her legs spread and said:	[HAMILTON] Y dije: “yo me debería ir” Sonrió, roja me—engatusó Me—hechizó, me dijo:
[MARIA] Stay?	[MARIA] Ven
[HAMILTON] Hey...	[HAMILTON] Hey...
[MARIA] Hey...	[MARIA] Hey...
[HAMILTON] That's when I began to pray: Lord, show me how to Say no to this I don't know how to Say no to this But my God, she looks so helpless And her body's saying, “hell, yes”	[HAMILTON] Mi pecado comenzó Dios, enséñame—a Decir que no No sé cómo Decirle que no Sí, su mundo—está del revés Entonces se pone—a mis pies
[MARIA] Whoa...	[MARIA] Uooh...
[HAMILTON] Nooo, show me how to	[HAMILTON] Nooo, enséñame—a
[HAMILTON/ENSEMBLE] Say no to this	[HAMILTON/ENSEMBLE] Decir que no
[HAMILTON] I don't know how to	[HAMILTON] Oh, no sé cómo
[HAMILTON/ENSEMBLE] Say no to this	[HAMILTON/ENSEMBLE] Decir que no
[HAMILTON] In my mind, I'm tryin' to go	[HAMILTON] Sé que me debería ir
[ENSEMBLE] Go! Go! Go!	[ENSEMBLE] ¡Ve, ve, ve!
[HAMILTON]	[HAMILTON]

<p>Then her mouth is on mine, and I don't say...</p> <p>[ENSEMBLE] No! No! Say no to this! No! No! Say no to this! No! No! Say no to this! No! No! Say no to this!</p> <p>[HAMILTON] I wish I could say that was the last time I said that last time. It became a pastime A month into this endeavor I received a letter From a Mr. James Reynolds, even better, it said:</p> <p>[JAMES] Dear Sir, I hope this letter finds you in good health And in a prosperous enough position to put wealth In the pockets of people like me: down on their luck You see, that was my wife who you decided to</p> <p>[HAMILTON] Fuuuu—</p> <p>[JAMES] Uh-oh! You made the wrong sucker a cuckold So time to pay the piper for the pants you unbuckled And hey, you can keep seein' my whore wife If the price is right: if not I'm telling your wife</p> <p>[HAMILTON] I hid the letter and I raced to her place Screamed "How could you?!" in her face She said:</p> <p>[MARIA]</p>	<p>Quando siento sus labios, no digo...</p> <p>[ENSEMBLE] ¡No! ¡No! Has de decir ¡No! ¡No! Has de decir ¡No! ¡No! Has de decir ¡No! ¡No! Has de decir</p> <p>[HAMILTON] Esa—hubo de ser la última vez Eso dije—ayer, y lo debería—hacer Al mes de—esconder secretos me llegó—una carta De—un señor, un James Reynolds, y—esta decía que:</p> <p>[JAMES] Señor, espero que—usted se—encuentre muy bien Y con la afluencia—idónea—a fin de darme Algo de pasta gansa a mí, y luego—adiós Pues sí, esa—es mi esposa por la gracia de</p> <p>[HAMILTON] Dios...</p> <p>[JAMES] ¡Ajá! Los cuernos bien no me—han sentido Y ahora, a pagar el pantalón desabrochado Y—oye, puedes seguir con la puta Si—el dinero está, si no, a tu—esposa va</p> <p>[HAMILTON] Así que—a su puerta llamé, la franqueé “¿Cómo pudiste?” grité Dijo:</p> <p>[MARIA]</p>
---	--

<p>No, sir!</p> <p>[HAMILTON] Half dressed, apologetic. A mess, she looked Pathetic, she cried:</p> <p>[MARIA] Please don't go, sir!</p> <p>[HAMILTON] So was your whole story a setup?</p> <p>[MARIA] I don't know about any letter!</p> <p>[HAMILTON] Stop crying Goddamnit, get up!</p> <p>[MARIA] I didn't know any better</p> <p>[HAMILTON] I am ruined...</p> <p>[MARIA & HAMILTON] Please don't leave me with him helpless (<i>I am helpless—how could I do this?</i>) Just give him what he wants and you can have me <i>I don't want you</i> Whatever you want (<i>I don't want you</i>)</p> <p>[MARIA, HAMILTON, & ENSEMBLE] If you pay (<i>I don't...</i>) You can stay <i>Lord, show me how to</i> <i>Say no to this (Say no to this!)</i> Tonight (<i>I don't know how to</i>) (Say no to this!) <i>Say no to this</i> <i>'Cause the situation's helpless (Helpless)</i> <i>And her body's screaming, "Hell, yes"</i> (Whoa!) How can you (<i>No, show me how to</i>) (Say no to this!) Say no to this? (<i>Say no to this</i>) (Say no to this!) <i>How can I say no to this?</i></p>	<p>¡Señor!</p> <p>[HAMILTON] Desnuda—y desdichada. Llorosa—y— Ultrajada, gritó:</p> <p>[MARIA] ¡No se vaya!</p> <p>[HAMILTON] ¿Toda tu—historia—era—inventada?</p> <p>[MARIA] ¡De cartas no sabía nada!</p> <p>[HAMILTON] No llores ¡Levanta, anda!</p> <p>[MARIA] ¡Lo juro, yo soy honrada!</p> <p>[HAMILTON] Se—acabó...</p> <p>[MARIA & HAMILTON] Todo—él lo pone del revés (<i>Sí, del revés, ¿cómo—es que pude?</i>) Dele lo pedido—y quédese aquí <i>Debo irme</i> No diga que no (<i>Debo irme</i>)</p> <p>[MARIA, HAMILTON, & ENSEMBLE] Yo—a—usted le (<i>Debo...</i>) Digo “ven” <i>Dios, enséñame—a</i> <i>Decir que no (Dile que no)</i> Hoy (<i>No sé cómo decir</i>) (Dile que no) <i>Decir que no</i> <i>Sí, mi mundo—está del revés (revés)</i> <i>Entonces se pone—a mis pies (¡Uooh!)</i> ¿Cómo le puedo (<i>No, enséñame—a</i>) (Dile que no) <i>Decir que no? (Decir que no)</i> (Dile que no) ¿Cómo le puedo decir que no? <i>No veo la salvación (Ve, ve, ve)</i></p>
--	---

<p><i>There is nowhere I can go (Go! Go! Go!) When her body's on mine I do not say... (No!)</i></p> <p>[HAMILTON, MARIA, & ENSEMBLE] Yes (<i>Yes!</i>) Say no to this! No! Yes (<i>Yes!</i>) Say no to this! No! Yes (<i>Yes!</i>) Say no to this! No! Yes (<i>Yes!</i>) Say no to this! No! Yes (<i>Yes!</i>) Say no to this... I don't say no to this (<i>Don't say no to this</i>) There is nowhere I can go Go go go...</p> <p>[JAMES] So?</p> <p>[HAMILTON] Nobody needs to know</p>	<p><i>Cuando siento su cuerpo no digo... (¡No!)</i></p> <p>[HAMILTON, MARIA, & ENSEMBLE] Sí (¡<i>Sí!</i>) ¡Dile que no! ¡No! Sí (¡<i>Sí!</i>) ¡Dile que no! ¡No! Sí (¡<i>Sí!</i>) ¡Dile que no! ¡No! Sí (¡<i>Sí!</i>) ¡Dile que no! Dile que no... No le digo que no (<i>No me digas no</i>) No veo la salvación Ve ve ve...</p> <p>[JAMES] ¿Y?</p> <p>[HAMILTON] Un secreto—entre tres</p>
--	---

1.12. Congratulations

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
<p>[ALEXANDER] Angelica</p> <p>[ANGELICA] Alexander Congratulations You have invented a new kind of stupid A 'damage you can never undo' kind of stupid An 'open all the cages in the zoo' kind of stupid 'Truly, you didn't think this through?' kind of stupid Let's review: You took a rumor a few, maybe two, people knew and refuted it by sharing an affair of which no one has accused you I begged you to take a break, you refused to So scared of what your enemies will do to you</p>	<p>[ALEXANDER] Angelica</p> <p>[ANGELICA] Alexander Felicidades Es cierto, has inventado—algo nuevo El grado de tu estupidez es bien nuevo Darte—a los lobos tú solo, sí, también nuevo Borrarlo todo de—una, ajá, todo nuevo Vale,—a ver: Había—un rumor que quizás lo sabía un par Lo desmientes admitiendo un affaire Pero—¿y las acusaciones? Sabes que te dije “ven”, dijiste “no” Qué miedo, lo que pueden hacer contra ti ¡Tu <u>peor</u> enemigo siempre has sido tú! Y ¿Que por qué nada afecta a Jefferson? Pues porque hace—oídos sordos, Alex, por</p>

<p>You're the only enemy you ever seem to lose to You know why Jefferson can do what he wants? He doesn't dignify school-yard taunts with a response! So yeah, congratulations!</p> <p>[ALEXANDER] Angelica</p> <p>[ANGELICA] You've redefined your legacy Congratulations</p> <p>[ALEXANDER] It was an act of political sacrifice!</p> <p>[ANGELICA] Sacrifice? I languished in a loveless marriage in London I lived only to read your letters I look at you and think 'God, what have we done with our lives and what did it get us?' That doesn't wipe the tears or the years away But I'm back in the city and I'm here to stay And you know what I'm here to do?</p> <p>[ALEXANDER] Angelica</p> <p>[ANGELICA] I'm not here for you I know my sister like I know my own mind You will never find anyone as trusting or as kind And a million years ago she said to me 'this one's mine' So I stood by Do you know why? I love my sister more than anything in this life I will choose her happiness over mine every time Eliza</p> <p>[ANGELICA] Is the best thing in our lives</p>	<p>eso Bueno, ¡felicidades!</p> <p>[ALEXANDER] Angelica</p> <p>[ANGELICA] Has dejado tu huella Felicidades</p> <p>[ALEXANDER] ¡No fue más que—un sacrificio político!</p> <p>[ANGELICA] ¿Sacrificio? Lejos de todo, en Londres, fui—un negocio Tus cartas mi único consuelo Miro tu rostro—y lamento pensar que—era mejor desearte en sueños Y—aunque—este pesar sea—inútil para mí He vuelto,—Alex, y ya no me voy a ir ¿Te preguntas qué hago—aquí?</p> <p>[ALEXANDER] Angelica</p> <p>[ANGELICA] No vine por ti Conozco—a—Eliza más que—a mi propio ser Nadie encontrarás tan buena, comprensiva o fiel Cuando dijo “me lo pido”, supe—entonces qué—hacer Os presenté ¿Sabes por qué? Quiero—a—Eliza más que—a mi propio ser, es verdad Siempre pondré por delante su felicidad Eliza</p> <p>[ANGELICA] De nosotros, la mejor</p>
--	---

So never lose sight of the fact that you have been blessed with the best wife Congratulations For the rest of your life Every sacrifice you make is for my sister Give her the best life Congratulations	Espero que no lo olvides cuando veas un premio mayor Felicidades Para siempre jamás Lo que debas sacrificar que sea por ella La vas a cuidar Felicidades
---	---

1.13. Burn

Texto original (Inglés)	Texto meta (Español)
[ELIZA] I saved every letter you wrote me From the moment I read them I knew you were mine You said you were mine I thought you were mine Do you know what Angelica said When we saw your first letter arrive? She said “Be careful with that one, love He will do what it takes to survive.” You and your words flooded my senses Your sentences left me defenseless You built me palaces out of paragraphs You built cathedrals I’m re-reading the letters you wrote me I’m searching and scanning for answers In every line For some kind of sign And when you were mine The world seemed to Burn Burn You published the letters she wrote you You told the whole world how you brought This girl into our bed In clearing your name, you have ruined our lives Do you know what Angelica said When she read what you’d done? She said “You have married an Icarus He has flown too close to the sun.”	[ELIZA] Guardé cada—una de tus cartas Y desde—entonces supe Que—eras para mí Lo dijiste, sí Yo lo pensé—así ¿Sabes qué dijo—Angelica—al ver Tu primera carta—aparecer? Dijo “Cuidado con él, amor Porque—está dispuesto a luchar.” Tu prosa y tú—hechizasteis mi mente No me quedó—otra que quererte Mi corazón estaría—a salvo, según tú Si te lo daba Tus cartas me <u>releo</u> ,—atenta En ellas busco—y no encuentro Alguna señal Solo veo que yo Como—el girasol Te seguí, mi Sol Sol Publicaste todas sus cartas Contaste con todo detalle Tu traición, tan <u>cruel</u> Pudiste ser fiel, ¿y nuestra honra qué? ¿Sabes qué dijo—Angelica—al leer Tu panfleto, amor? Dijo: “El típico Ícaro Le—ha podido su ambición”

<p>You and your words, obsessed with your legacy... Your sentences border on senseless And you are paranoid in every paragraph How they perceive you</p> <p>You, you, you...</p> <p>I'm erasing myself from the narrative Let future historians wonder how Eliza Reacted when you broke her heart You have torn it all apart I am watching it Burn Watching it burn</p> <p>The world has no right to my heart The world has no place in our bed They don't get to know what I said I'm burning the memories Burning the letters that might have redeemed you You forfeit all rights to my heart You forfeit the place in our bed You sleep in your office instead With only the memories Of when you were mine I hope that you burn</p>	<p>Tu prosa—y tú, la huella que—has de dejar La obsesión en ti—es evidente Miras aquí—y—allá, pues debes descifrar Qué piensan de ti</p> <p>Tú, tú, tú...</p> <p>De la historia me borro, nadie sabrá De mi corazón roto, o cómo Eliza dijo—adiós al sueño—ideal Todo—has destrozado Yo lo acerco al Sol Lo acerco—al sol</p> <p>De nuestra cama no—hablarán De mi desazón no sabrán Conmigo—a la tumba se irá Lo que te podría salvar Tus cartas, mi—ilusión, arden sin ruido Mi desazón no lo verás En nuestra cama no—entrarás Trabaja, contento—estarás Y recuerda cuando tú Para mí eras Ya no veo el sol</p>
--	---