



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

Facultad de
Traducción e Interpretación



GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN INGLÉS- FRANCÉS

*Traducción de canciones del inglés al español y
solución de problemas traductológicos. El caso de
«The Monster», de Eminem en colaboración con
Rihanna*

Autora: Daniela Álvarez Bordón

Curso: 2021/22

Tutora: Laura Cruz García

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) trata sobre la compleja tarea de la traducción de canciones. Concretamente, se centra en la traducción de canciones para ser cantadas, lo que implica una dificultad añadida. El trabajo tiene como objetivo fundamental aportar una versión traducida para ser cantada de una canción real, acompañada de un comentario sobre las opciones y soluciones que se han adoptado para aquellas cuestiones que han dificultado la labor de traducción (el significado implícito en la letra de la canción, la rima, el número de sílabas de los versos, etc.). Con esta finalidad, hemos recogido en el presente estudio los aspectos teóricos de mayor interés y relevancia sobre este tipo de traducción. Posteriormente, hemos llevado a la práctica dichos aspectos teóricos a través de la creación de una propuesta de traducción al español de un encargo de traducción hipotético de la canción «The Monster», de Eminem y Rihanna. Tras el análisis del encargo y de la propuesta de traducción se presentan las conclusiones generales del estudio. Con este trabajo se pretende contribuir al ámbito de la traducción de canciones. Podría ser útil no solo para estudiantes de traducción e interpretación sino también para traductores que necesiten documentarse.

PALABRAS CLAVE: traducción de canciones, traducción de canciones para ser cantadas, rap, «cantabilidad», adaptación de canciones.

ABSTRACT

This Final Degree Project deals with the complex task of song translation. In particular, it is focused on singable song translation, which is more challenging. The main objective of this paper is to provide a singable translated version of a real song, along with a review about the different options and solutions that have been made to solve those aspects that have made the translation task even more difficult (the inherent meaning of the lyrics of the song, the rhyme, the number of syllables of the verses, etc.). In order to do so, we have compiled the most interesting and important theoretical aspects of this translation field. After this, we have put into practice these theoretical aspects by producing a translation proposal into Spanish for a hypothetical translation brief of the song «The Monster», by Eminem and Rihanna. After the analysis of the translation brief and the proposed translated version, the general conclusions of this project are provided. This study aims to contribute to the field of song adaptation. It could be useful not only for translation and interpreting students but also to translators who need information about it.

KEYWORDS: song translation, singable song translation, rap, singability, song adaptation

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO	3
2.1. ¿QUÉ ES LA MÚSICA?	3
2.2. HIPHOP Y RAP	3
2.3. TRADUCCIÓN Y MÚSICA	4
2.3.1. Traducción y rap	6
2.4. TIPOS Y MÉTODOS DE LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES	8
2.4.1. Tipos	9
2.4.2. Métodos	9
2.4.2.1. <i>Ser cantable</i>	11
2.4.2.2. <i>Reproducir el sentido</i>	12
2.4.2.3. <i>Naturalidad</i>	12
2.4.2.4. <i>Ritmo</i>	13
2.4.2.5. <i>Rima</i>	13
3. CASO PRÁCTICO	15
3.1. INTRODUCCIÓN AL CASO PRÁCTICO	15
3.2. CONTEXTUALIZACIÓN DEL ENCARGO	15
3.3. PROCESO DE ESCUCHA, LECTURA Y DOCUMENTACIÓN	15
3.4. ANÁLISIS DEL CASO PRÁCTICO: TRADUCCIÓN DE UNA CANCIÓN PARA SER CANTADA	16
4. CONCLUSIONES	31
5. BIBLIOGRAFÍA	33

INDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1: Canción completa</i>	16
<i>Tabla 2: Estribillo 1</i>	20
<i>Tabla 3: Estribillo 2</i>	21
<i>Tabla 4: Estrofa 1</i>	22
<i>Tabla 5: Estrofa 2</i>	26
<i>Tabla 6: Estrofa 3</i>	28

1. INTRODUCCIÓN

Vivimos en una sociedad con un mercado laboral muy competitivo donde el papel del traductor es de vital importancia para conseguir que las distintas culturas se entiendan, superando tanto las barreras lingüísticas como las culturales. Para que los traductores puedan dar un buen servicio a sus clientes deben tener un nivel alto de conocimientos en sus lenguas de trabajo y sus culturas, además de haber recibido una educación sobre los distintos procesos, métodos y campos de la traducción.

Uno de estos campos de la traducción es la traducción de canciones. Se trata de ámbito no muy estudiado por los estudiantes que aspiran a convertirse en traductores, lo que ha supuesto una dificultad añadida a la hora de llevar a cabo el presente estudio. Aun así, la traducción de canciones es una actividad de gran relevancia, ya sea tan solo para entender el contenido de la letra o para crear una versión para ser cantada en la lengua meta. Esto se debe a que, hoy en día, la música nos rodea y forma parte de la vida cotidiana de muchas personas.

Por ello, este trabajo tiene como objetivo aportar una versión traducida para ser cantada de una canción real, teniendo en cuenta, por tanto, cuestiones como el ritmo, la rima, la velocidad y el mensaje de la letra y centrándonos en las dificultades que surgen a la hora de traducir algunos de los versos. Para ello, hemos recopilado información sobre la traducción de canciones y, en concreto, sobre la traducción de canciones para ser cantadas, destacando los distintos tipos y métodos de traducción junto con las dificultades a las que se tendrá que enfrentar el traductor. La canción para la que presentamos una propuesta de traducción se titula «The Monster», que fue lanzada en el año 2013 como parte del álbum «The Marshall Mathers LP 2» y escrita por Marshall Bruce Mathers III (más conocido como Eminem), Jonathan David Bellion y Bebe Rexha. Dicha canción es interpretada por el rapero y artista de hiphop estadounidense Eminem, en colaboración con la cantante Rihanna. Esta propuesta será comentada para presentar y describir las soluciones traductorales adoptadas para resolver los problemas que han surgido durante el proceso de traducción.

Algunos de los autores más relevantes para la realización de este estudio han sido Barberá Úbeda (2019, 2020), Low (2008), Cheikh Santos (2017), Santos Unamuno (2001) y Franzon (2008).

De esta manera, la estructura de este estudio se divide en dos bloques: por un lado, un marco teórico de fundamentación donde se recopila información sobre la traducción de canciones, la traducción de canciones para ser cantadas y las características del hip-hop y del rap, y, por otro lado, un capítulo de desarrollo donde la información teórica recogida anteriormente será aplicada de forma práctica en una propuesta de traducción de una canción real. A estos dos bloques le seguirá un capítulo de conclusiones donde se analizarán los resultados de este estudio. Finalmente, se ofrece una bibliografía que contiene las referencias de todas las fuentes que han sido citadas en este documento.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. ¿QUÉ ES LA MÚSICA?

Para comenzar este trabajo, primero es necesario abordar su núcleo, la música. Mientras la RAE (2014) define la música como «melodía, ritmo y armonía, combinados», para referirse únicamente a los elementos que la componen, otros autores se centran en otros aspectos más relacionados con su presencia en la sociedad.

Por ejemplo, Orjuela Rojas (2011:749) afirma que «La música está presente en todas las culturas y nos acompaña desde los albores de la historia de la humanidad. Surgió de manera simultánea al lenguaje, debido a la necesidad de comunicarse y cooperar». Otro autor que expresa esta omnipresencia de la música es Stefani (1987: 11), quien asegura que «Vivimos sumergidos en un océano de sonidos. Vivimos sumergidos en los sonidos. Y en la música. Por todas partes, a todas horas. La respiramos sin siquiera darnos cuenta». Igualmente opina Casas (2001:199), que, además, la relaciona con parcelas concretas de la vida: «La música es parte de nuestra vida cotidiana y se encuentra presente en todas las actividades de la cultura del hombre: en el juego, en las rondas, en las expresiones religiosas, en las expresiones emocionales, etc.».

2.2. HIPHOP Y RAP

Como este trabajo se centra en la traducción de una canción de rap para ser cantada, es importante aportar una breve contextualización sobre el rap y el hiphop. Primero describiremos brevemente el hiphop porque el rap es una rama de este género y comparte sus valores.

Rodríguez Álvarez e Iglesias da Cunha (2014:165), en Franco Álvarez (2019:14), definen el término «hiphop» no solo como un movimiento artístico, cultural, musical o popular, sino también como «cultura, subcultura o filosofía» puesto que destacan que aquellas personas que tienen una relación con el hiphop, poseen una perspectiva de la vida diferente.

Esta cultura surgió en los sectores marginados de la ciudad de Nueva York a finales de los años sesenta como un movimiento reivindicativo en el que los jóvenes denunciaban la realidad que se vivía en barrios como Queens, Brooklyn y el Bronx (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2013:2). También afirman que la cultura hiphop se divide en cuatro ramas: «la

creación musical (DJ), el rap (MC o maestros de ceremonias), el breakdance y el grafiti» (2013:2). En este estudio nos centraremos concretamente en el rap.

Manotas Molina y Ovalles Pabón (2017) explican que, dentro de una canción, el rap es la parte rítmicamente hablada; y que los raperos reciben el nombre de MC (Maestro de Ceremonias) porque son los encargados de animar al público.

De acuerdo con López Sierra y Muñoz Navas (2020:4), los principales temas tratados en las canciones de rap son, entre otros, la inconformidad con el gobierno, la exclusión social, las desigualdades entre las distintas clases sociales, la violación de los derechos humanos y las injusticias.

2.3. TRADUCCIÓN Y MÚSICA

Para abordar la traducción de canciones es necesario detenerse en determinados aspectos de la traducción. Mientras que la RAE (2014) define el verbo «traducir» como «Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra»; otros autores proporcionan definiciones más técnicas y específicas sobre diferentes cuestiones de la traducción. Por un lado, Hurtado Albir (2001:28) considera la traducción como «un acto de comunicación en el que intervienen procedimientos interpretativos y semióticos».

En nuestro caso, la definición de Hurtado Albir coincide con la finalidad de la traducción que abordaremos y analizaremos en el apartado práctico de este documento porque no se trata solo de traducir la letra sino también de transportar el mensaje y el sentimiento de la canción original al público que escuchará la versión traducida.

Ya en el terreno de la traducción de canciones, Barberá Úbeda (2020:42) explica que la traducción de una canción hace difícil cumplir con los principios de fidelidad, equivalencia o invariabilidad traductora. Scheu Lottgen y Aguado Giménez (1995:79) describen los principios de fidelidad y de equivalencia. Por un lado, explican la «fidelidad formal», que es un principio por el que se expresa que «cualquier traducción que quiera ser poética debe ser fiel a la forma original. Sin embargo, la fidelidad no debe convertirse en copia sino en una creación nueva» (1995:79). Por otro lado, en cuanto al principio de equivalencia, explican que normalmente, al traducir, lo más importante es reproducir el sentido pero que entre dos lenguas no existen equivalentes idénticos, de forma que el traductor ha de buscar el más cercano. Además, basándose en Nida (1964), distinguen entre dos tipos de equivalencia: la «equivalencia formal» y la «equivalencia funcional».

En el caso de la equivalencia formal, el traductor «ajusta su traducción a las construcciones del original», mientras que en el caso de la equivalencia funcional «aspira, en su reproducción a causar en sus lectores efectos estéticos semejantes a los que causa el texto original» (1995:80).

Y, por último, para definir el concepto de invariabilidad traductora, Hurtado Albir (2001), en Gabanes Anuncibay (2021:13), explica que no existe una definición consensuada pero que muchos traductores consideran que esta invariabilidad es el sentido porque es «lo que no varía al traducir».

Salmon (2010:194), en Risso (2016:7), dice que la finalidad del encargo de una traducción de una canción puede ser una traducción impresa, el subtítulo o una versión para ser cantada y que las decisiones tomadas al traducir dependen de dicha finalidad. Esta autora (2010:194) también expresa que en el segundo y tercer caso «the translator will have to pay attention to the musical background».

En este trabajo, como ya mencionamos anteriormente, nos centramos en la finalidad de crear una versión traducida para ser cantada, concretamente de la canción de rap titulada «The Monster», del rapero estadounidense Marshall Bruce Mathers III, popularmente conocido como Eminem, y la cantante barbadense Rihanna.

Barberá Úbeda (2019:150) enumera varias características de las canciones que suponen la existencia de limitaciones para su traducción: el lugar donde se representan, el contexto, el subgénero musical, el formato y el proceso de composición, sea a través de «emphasizing or prioritizing music or lyrics, adapting music to lyrics, lyrics to music or composing both simultaneously». Además, también menciona que a la hora de traducir una canción se deben tener en cuenta los siguientes conceptos: «singability, the preponderance of music as a quasi-invariable element, the rhetoric, metrics and rhythm of both music and text» (2019:151).

Low (2008:5) opina que la traducción de una canción es aceptable si cumple con los siguientes parámetros: ser cantable, reproducir el sentido, así como tener naturalidad, ritmo y rima. Además considera que:

This approach is in part a reaction against those who would dictate rules, such as ‘Rhyme always perfectly’ or ‘Don’t alter the syllable-count’ or ‘Keep the same metaphor’ the very rules which have made people liken this translating task to a ‘strait-jacket’. A more thoughtful response is to say: ‘Those things are desirable, but losing two points here may prevent the loss of five elsewhere. Trying to maximise my score in rhyme is less important than optimising my score overall’ (2008:5).

Como veremos en el apartado práctico de este trabajo, lo que expone este autor se produce en ciertas ocasiones, pues a veces no ha sido posible cumplir con todos los parámetros anteriormente nombrados porque al traducir una canción todo está interconectado. Si nos centramos en producir una versión meta igual en forma al original, el resultado será probablemente peor que si nos diéramos un poco de libertad en alguno de esos aspectos.

Báez García (2018:6) expresa que, cuando el encargo consiste en crear una traducción para ser cantada, el traductor ha de decidir si ser fiel al mensaje del texto origen (TO) o centrarse en que la traducción pueda ser cantada. Para resolver esta duda, propone que la respuesta se encuentra en la «teoría del skopos»:

[...] a la hora de afrontar un encargo de traducción de una canción para ser cantada, debemos prestar especial atención a su función, su skopos. El texto meta (TM) debe cumplir con el propósito para el que se creó el TO: ser cantado. Por ello, y a diferencia de otras tipologías textuales, la canción traducida debe ajustarse a una serie de convenciones propias de la música (Báez García, 2018:6).

Además, también entiende que, en este caso, el texto no debe parecer una traducción y que el TM debe generar en el receptor un efecto igual o, por lo menos, similar al generado por el TO, con lo que, nuevamente, llegamos al concepto ya mencionado de «equivalencia funcional».

2.3.1. Traducción y rap

Previamente, dimos un breve contexto sobre el hiphop y el rap. En este apartado trataremos las distintas características formales del rap como género musical.

Como ya mencionamos anteriormente, la canción que abordaremos en este estudio pertenece al género del rap. Por ello, en este apartado estudiaremos qué es el rap y expondremos algunas de sus características principales.

Cheikh Santos (2017:14) afirma que existen distintas teorías sobre el significado de «rap» porque:

[...] unos afirman que proviene de «Rhythm And Poetry (‘ritmo y poesía’), Recite A Poem (‘recitar un poema’), Revolution, Attitude, Poetry (‘revolución, actitud, poesía’); otros, que tiene que ver con los movimientos de protesta del pueblo afroamericano, sustrato social de donde emergió este género (Revolución Afroamericana Protestante), Rhythm, Art, Poetry (‘ritmo, arte, poesía’), e incluso se ha llegado a decir que es un apócope de rapsoda, ‘recitador de versos’.

Esta misma autora afirma que en el rap existe una «excesiva libertad en el cambio de tema o de ritmo» (2017: 24-25), puesto que es muy común que se juegue drásticamente con el ritmo y, además, expone que esta característica no se da ni en la poesía tradicional, ni en

la canción. Otra diferencia que encuentra entre la música, los poemas y las canciones de rap reside en la existencia o no de estribillo, elemento muy común en las canciones, pero muy raro en los poemas. En el caso del rap, explica que en algunos de ellos hay estribillo y en otros no. En aquellos casos en los que sí aparece, pueden ser estribillos melódicos creados al modificar el ritmo y la melodía de esa parte de la canción. En este estudio, veremos que la canción de rap que trataremos posteriormente contiene un estribillo melódico.

Por otra parte, esta autora afirma que otra diferencia entre la música, la poesía y el rap se encuentra en la forma de recitar los versos. Lo que varía a la hora de recitar poesía es el tono, mientras que al cantar se alargan o se acortan las sílabas, según cómo lo pauten la melodía. En el caso del rap, establece cuatro procedimientos distintos. En primer lugar; considera que el más utilizado es el siguiente:

[...] al grabar una canción de rap, en la parte que se quiere destacar de cada verso, que suele coincidir con la rima, se dobla la voz, es decir, que es rapeada por dos o más veces en el mismo tono, como si fuese una especie de coro. Si el rapero da un concierto en solitario, por lo general, hay alguien con dicho cometido sobre el escenario. A parte [sic] de jugar variando el tono o el ritmo, en ocasiones, distorsionan su voz, poniendo una más aguda, más grave, e incluso gutural, para dar intensidad a una palabra o verso (2017:26).

En segundo lugar, destaca que es muy común «el cambio de acentuación para adecuar la letra al ritmo marcado por la base» (2017:26). En tercer lugar, observa que en algunas canciones hay un uso excesivo de rimas para compensar la «falta de musicalidad del tema» (2017:26). Y, por último, expresa que «los repentinos cambios de velocidad de un verso a otro, sin ninguna razón aparente, también son propios de la representación de este tipo de composiciones» (2017:26).

Fajardo Sevilla (2020) muestra otras características importantes del rap: la importancia de la rima, que se escribe en verso, el uso de un ritmo más rápido que el de las canciones de otros géneros y el uso de palabras cortas. Además, establece otra diferencia entre la poesía, la música y el rap al mencionar que «Mientras que la poesía se define principalmente por los acentos y las sílabas, y la música en general por el tempo, en el rap destaca además la base musical, el *beat*, normalmente más acelerado que en las canciones populares» (2020:17).

Otro autor que hace referencia a algunas características del rap es Santos Unamuno (2001). Destaca que en las canciones de rap se hace uso de distintos tipos de interjecciones «ya sean apelativas (“eh, ehi, eilà”), expresivas (“ah, oh, uuh”), o

representativas, provenientes en buena medida del mundo de los cómics (“boom, paf, clac, zas, zachte, smack, plop, slurp...”)» (2001:238). También pone de manifiesto que otra característica se encuentra en

[...] las continuas alusiones al espacio y tiempo de la *performance* (cuyo reflejo lingüístico son los numerosos deícticos), a los cuerpos de los participantes (se invita al público a levantar los brazos, se tematizan partes corporales del rapper como la lengua, los genitales o el aspecto físico, se alude a otros miembros de la banda mientras están tocando, se menciona el micrófono y otros dispositivos técnicos que hacen posible la comunicación...) (2001:238-239).

Otra de las características que trata este autor consiste en el «carácter dialógico» presente en muchas canciones de rap, pues los raperos suelen dirigirse al público, e incluso, enfrentarse a él en sus canciones (2001:239). Además, en este estilo musical abundan las constantes alusiones «a la cultura escolástica y dominante y a sus instituciones» para criticarlas u opinar negativamente sobre ellas (2001:239).

Por otro lado, este autor también expresa que las canciones de rap poseen una gran cantidad de refranes, expresiones, frases hechas e imperativos. También explica que mientras que en el rap en inglés se suelen usar monosílabos, en otros idiomas como el italiano o, en el caso de nuestro trabajo, el español, los esquemas acentuales y morfológicos son muy distintos a los de las canciones de rap en inglés (2001:240).

Además, este autor también explica que en este género musical es muy común el uso de anglicismos, latinismos, préstamos y léxico jergal, así como el uso predominante de referencias culturales relacionadas con la televisión, los videojuegos, las redes informáticas, el pop, el comic, el cine, la cultura de élite y la cultura popular tradicional. Para finalizar, afirma que estas referencias pueden ser conocidas mundialmente, como, por ejemplo «el atleta Michael Johnson, Luke Skywalker, el Zorro, Naomi Campbell, Batman, Freddy Krueger», o localmente, como por ejemplo «Espartaco, Curro Jiménez, Zipi y Zape, Jesús Gil y el padre Apeles» (2001:241).

Posteriormente, cuando abordemos la parte práctica de nuestro trabajo, podremos observar que algunas de estas características se encuentran reflejadas en la canción que analizaremos, que como ya hemos mencionado anteriormente se trata de «The Monster», interpretada por Eminem y Rihanna.

2.4. TIPOS Y MÉTODOS DE LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES

En este apartado expondremos algunos de los tipos y métodos de traducción de canciones.

2.4.1. Tipos

Franco Llamas (2021) presenta cinco tipos de traducción de canciones. El primero se denomina «Traducción de canciones para que se entienda el mensaje (traducción en prosa o semántica)» (2021:8) y se trata de una traducción literal cuyo único objetivo es que el receptor entienda el mensaje. El siguiente tipo que propone es la «traducción de canciones para subtítulo» (2021:8), y consiste en que la traducción de las canciones prescindiera de su función emotiva, puesto que lo importante es que el público entienda su mensaje y el de la trama de la película o serie que esté viendo. Otro tipo presentado por esta autora es la «traducción de canciones para artistas» que, como explica a continuación, tiene dos variantes distintas porque «Puede que el cantante quiera lanzar su canción versionada en otro idioma y él mismo sea el que la canta, como sería el caso de ABBA. Otro caso puede ser que al artista en sí le hayan comprado los derechos de la canción para que otra persona la cante en otro idioma» (2021:9).

Además, añade que en este tipo de traducción no solo se ha de transmitir el mensaje, sino también hay que tener en cuenta el ritmo, la rima y otros factores. También nos habla de la «traducción para musicales», que se caracteriza porque la traducción no puede ser tan libre como en otros casos, pues es esencial transmitir el mismo mensaje que tiene el TO (2021:9).

Y, por último, esta autora se refiere a la «traducción para doblaje» (2021:10), que se trata de una forma de traducción de canciones muy complicada porque tiene que haber una sincronía entre la canción y el movimiento de la boca de los personajes en pantalla.

2.4.2. Métodos

Marc (2015:8-11) presenta cuatro tipos de transferencia de la letra de una canción. En primer lugar, la «cultural reception», que consiste en no alterar la forma original de la canción. En segundo lugar, la «musical reprise», que trata de mantener la melodía de la canción original añadiendo una letra y referencias culturales completamente diferentes a la original. En tercer lugar, la traducción y adaptación, donde tienen gran importancia tanto la música como la letra. Y, en cuarto lugar, la «stylistic emulation», por la que se mezclan distintos géneros, estilos e instrumentos locales con otros de la cultura origen.

Por otro lado, Franzon (2008:376) creó una lista de las posibilidades que se le presentan al traductor a la hora de enfrentarse a la traducción de una canción:

- No traducir la canción.
- Traducir la letra sin tener en cuenta la música.
- Crear una letra nueva para la melodía original que no tenga una relación evidente con la letra original.
- Traducir la letra y adaptar la música a ella, a veces hasta tal punto en que se estima necesario una composición nueva.
- Adaptar la traducción a la música original.

Además, afirma que, en el caso de la primera opción, el traductor puede decidir si la traducción es o no necesaria, mientras que para las demás opciones expresa lo siguiente:

If the translator/rewriter decides to go ahead with the task, he or she may choose to give priority to either the words (option two) or the music (option three), or to show a compromised fidelity to both, for the sake of a prospective performance (options four and five). Needless to say, these options are only distinct in theory. In actual cases, the translation brief may make it evident that only one of these options is possible or that some of them may be combined (2008:377).

Es decir, dependiendo de las características del encargo y de la canción, el traductor se dará cuenta de que solo puede utilizar uno de estos métodos o que puede combinar varios de ellos. En el caso de nuestra propuesta de traducción, las características del encargo exigen solo utilizar la última opción, es decir, «Adaptar la traducción a la música original».

Volvemos ahora a Franco Llamas (2021:10), que hace referencia a cada una de estas posibilidades enunciadas por Franzon (2008) y añade información al respecto de cada una de ellas.

En cuanto a la premisa de «No traducir la canción», aclara que esta opción es típica de las canciones que aparecen en series o películas porque:

[...] en algunas ocasiones, simplemente no se cuenta con el tiempo necesario y se traducen los diálogos, pero no las canciones que aparecen en las películas. En otras, el equipo que hay detrás de una película, por ejemplo, decide que se va a dejar la versión original debido a que esto dota a la obra de un toque exótico (Franzon:2021:10).

En el caso de la opción «Traducir la letra sin tener en cuenta la música», considera «la letra como si fuese una parte más del texto origen. El significado es relevante, pero no tanto la sincronía lírico-musical» (2021:11). Para la opción de «Crear una letra nueva para la melodía original que no tenga una relación evidente con la letra original», entiende que es la opción idónea cuando haya que mantener la música, aunque a veces se puede llegar a producir unas traducciones que respetan factores como la melodía y el ritmo, pero cuyo mensaje resulte completamente diferente al del TO.

En el caso de la opción «Traducir la letra y adaptar la música a ella, a veces hasta tal punto en que se estima necesario una composición nueva», explica que lo más importante es la letra de la canción y que el mayor número de cambios se encuentran en la melodía,

de forma que se pueda cantar fácilmente la letra de la versión traducida (2021:11). Y en cuanto a la última premisa «Adaptar la traducción a la música original», explica que es la opción más usada para crear una versión cantable, manteniendo la música original y traduciendo la letra, siendo conscientes de factores como el ritmo y la rima (2021:12).

En este estudio, hemos decidido seguir esta última opción. En el apartado práctico de este trabajo se demuestra que solo se ha traducido la letra de la canción en base al ritmo, rima, melodía, número de sílabas, etc., sin modificar la melodía de base.

Como ya mencionamos antes en el apartado «2.3. TRADUCCIÓN Y MÚSICA», Low (2008:5) destaca cinco criterios que la traducción de una canción debe cumplir para que se considere aceptable. En los siguientes apartados reflejaremos la información que este autor nos proporciona para satisfacer cada requisito. Toda la información que aparecerá en los siguientes apartados de este marco teórico la hemos extraído de este autor y de su obra, que aparece citada en la bibliografía de este trabajo.

2.4.2.1. Ser cantable

Este autor considera que el hecho de que la traducción sea cantable es la característica más importante, tanto que cree que si un traductor falla en esto, habrá estado perdiendo el tiempo. Además, añade que para conseguir este objetivo es muy importante sopesar bien qué palabras usar porque se debe cumplir con las características y necesidades de la melodía. Un ejemplo de esto sería el siguiente «[...] one cannot use short vowel-sounds at will, because these are unsuited to long notes. [...] There are issues with consonants too. Some single words like ‘strict’ are hard to enunciate, and consonant-clustering in adjacent words can create tongue-twisters» (2008:13). También incluye dentro de este aspecto la necesidad de colocar las palabras exactamente en el momento en el que la música de fondo hace que destaquen.

En nuestro caso práctico hemos considerado este aspecto como uno de los más importantes y, por ello, se ha tenido especialmente en cuenta a la hora de elaborar la propuesta de traducción de la canción tratada en el apartado «3.4. ANÁLISIS DEL CASO PRÁCTICO: TRADUCCIÓN DE UNA CANCIÓN PARA SER CANTADA». Además, se trata de una canción que, por la velocidad y el ritmo, supone un gran reto al traductor.

2.4.2.2. *Reproducir el sentido*

Este autor (2008) pone de manifiesto que el traductor puede usar diferentes estrategias para reproducir el sentido original de la canción, como por ejemplo la transposición, la modulación, parafrasear y la compensación; y declara que estas estrategias generan una relativa libertad a la hora de traducir y reproducir el mensaje de la canción original. Por el contrario, especifica que dos características importantes de las canciones que implican una reducción de la libertad a la hora de traducir son las características fónicas y semánticas de la canción original.

Drinker (1950:234-235), en Low (2008:12), explica que «principalmente, el traductor debe intentar reproducir el espíritu y el sentimiento del original» y, además, no es necesario traducir línea a línea, sino que, mientras se exprese el mismo mensaje que transmite la versión original, se puede reorganizar entre los versos.

2.4.2.3. *Naturalidad*

Para este mismo autor, la naturalidad es uno de los requisitos más importantes a la hora de considerar que una traducción de una canción sea aceptable o no por el simple hecho de que siempre intentamos comunicarnos de la forma más natural posible. Por el contrario, explica que este requisito no siempre es fácil de lograr, dado que a veces la traducción de una canción se aleja de la naturalidad porque los traductores se empeñan en rimar a toda costa. Además, pone el foco de atención particularmente en el orden y el registro de las palabras.

En cuanto al orden de las palabras, Drinker (1950), en Low (2008:17), afirma que, aunque se pierda un poco de naturalidad, a veces es necesario mantener un orden de las palabras no tan común en la lengua meta (LM), «in view of the necessity of putting a particular word on a particular note or a particularly strong word at the beginning or end of a musical line» (1950:232).

Por otro lado, solo considera aceptable usar arcaísmos cuando en la versión original de la canción ya se usaban de forma deliberada y pone de ejemplo una canción moderna en la que se hable de Robin Hood.

Este ha sido otro aspecto al que se le ha dado mucha importancia en el caso práctico porque uno de los objetivos de este trabajo es crear una propuesta de traducción que sea cantable en la lengua meta y, por ende, que suene lo más natural posible.

2.4.2.4. Ritmo

En cuanto al ritmo, da la misma importancia al número de sílabas que a la acentuación de las palabras y explica que los errores en la acentuación pueden afectar a la naturalidad e incluso llegar a alterar el mensaje que se quiere transmitir. Ante esto, expone que las opciones que tiene el traductor son modificar el número de sílabas o cambiar el ritmo de la canción. Mientras que otros autores consideran esta última opción como algo inaceptable, Low (2008) considera que podría ser una buena opción porque el objetivo es que la canción se pueda representar ante un público sin problemas.

2.4.2.5. Rima

Este autor se hace dos preguntas para conocer la importancia de la rima en una canción: «¿Hay muchas rimas en el texto original?» y «¿Es importante la rima en el texto original?» (2008:6).

Para responder a estas preguntas, dice lo siguiente:

(1) The frequency of rhymes varies greatly, with some texts rhyming every two or three lines, and others rhyming twice in some lines. [...] (2) Whether rhyme is important in a specific text is harder to judge. Here (as always) translators need to assess which features are crucial and which have lower priority. Only after examining the text in question can one decide whether the omission of rhyme would be a serious loss (2008:6).

Por lo tanto, el traductor debe analizar en profundidad el texto original de la canción antes de empezar a traducirlo para decidir si la rima es o no un factor esencial de la canción y, por lo tanto, si debe respetarse en el texto meta o si puede ser modificada. En el encargo que se describe posteriormente en este estudio, se puede observar que, aunque se trata de una canción de rap, la rima no es el factor más importante de la canción, pues predominan el ritmo y la velocidad.

Por otro lado, Low incide en un factor que tiene especial relevancia cuando se trata de afrontar la ardua tarea de la traducción de canciones: aunque la rima es un elemento característico de algunos géneros, como el rap, no todas las rimas tienen la misma importancia ni todas son tan siquiera audibles al reproducir la canción. Este hecho, sin duda, puede ser determinante para restar complejidad a la adaptación de una canción dada.

En cuanto a la frecuencia de la rima, este autor declara que, aunque los textos originales tienen un esquema de rima específico, no es obligatorio que el traductor reproduzca dicho esquema en su versión meta, y que tampoco existe una frecuencia única de rimas

en las canciones.

También se pronuncia en lo que respecta a la calidad de la rima, y expone tres tipos de rimas que entiende que pueden ser consideradas de buena calidad. Esos tipos de rima son los siguientes:

(a) either they must end in open syllables with the same final vowel and preceding consonant; or (b) they must end in closed syllables with the same final consonant(s) and preceding vowel. In addition, (c) the rhyming vowel must be a stressed one (sing/blessing is not a rhyme, and noris knighthood/driftwood) [...] (2008:8-9).

Aun así, explica que en este ámbito también puede haber flexibilidad, pues a veces es necesario utilizar un tipo de rima diferente a las mencionadas previamente si eso no afectara a la cantabilidad de la canción.

Para concluir, debemos destacar que estos criterios se han tenido en cuenta a la hora de realizar la traducción del caso práctico que analizaremos posteriormente.

3. CASO PRÁCTICO

3.1. INTRODUCCIÓN AL CASO PRÁCTICO

Tras haber recopilado los distintos aspectos teóricos que resultan de interés para nuestro análisis, los pondremos en práctica de aquí en adelante. En este apartado veremos cómo llevar a cabo un encargo de traducción de una canción para ser cantada con un caso práctico.

Hay que destacar que se trata de un análisis de la traducción para ser cantada de una canción real. Toda la información recopilada en los apartados previos nos servirá como orientación para realizar la traducción. El objetivo es hacer uso de los distintos procedimientos y analizarlos a través de este caso práctico.

3.2. CONTEXTUALIZACIÓN DEL ENCARGO

El cliente de nuestro encargo es una de las productoras musicales más famosas de España y su objetivo es comercializar la canción «The Monster» del rapero estadounidense Eminem y la cantante barbadense Rihanna. Esta canción se publicó en 2013 y tuvo un gran éxito en todo el mundo. Ahora, la productora española ha comprado los derechos de la canción para poder poner a disposición del público su versión en español, que será interpretada por dos jóvenes promesas del rap y del pop, respectivamente.

El encargo que la productora nos ha encomendado consiste en traducir esa canción al español manteniendo la mayoría del mensaje original. El público al que va dirigido el encargo es la generación joven actual seguidora del hiphop y del rap de los países hispanoparlantes, pues son los jóvenes los principales seguidores de este género musical. Aunque hace casi una década del estreno de la versión original, el paso del tiempo no afecta en gran medida a la traducción porque el tema tratado (los conflictos internos causados por la fama) sigue existiendo hoy en día.

3.3. PROCESO DE ESCUCHA, LECTURA Y DOCUMENTACIÓN

Para poder llevar a cabo la traducción con éxito hemos tenido que escucharla innumerables veces para tener en cuenta los cambios en la melodía, en la velocidad de dicción de los artistas y del ritmo, así como para comprender el sentimiento con el que se expresa la canción original. Al mismo tiempo, hemos tenido que leer repetidas veces la letra para comprender el mensaje que se pretende expresar.

Para documentarnos hemos realizado dos tareas. En primer lugar, hemos buscado información básica sobre la canción, como, por ejemplo, quiénes son sus autores y sus intérpretes, cuándo fue publicada, a qué álbum pertenece, etc. En segundo lugar, hemos buscado información sobre el contexto y mensaje de la canción.

Nuestra canción en cuestión se llama «The Monster» y es interpretada por el rapero estadounidense Marshall Bruce Mathers III, conocido popularmente como Eminem, y la cantante barbadense Rihanna. Tal como publica Google, esta canción fue lanzada en 2013 y pertenece al álbum «The Marshall Mathers LP 2» de Eminem. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el «Premio Grammy a la Mejor Interpretación de Rap Melódico» en el 2015, y ha sido nominada a otros muchos. Al escuchar y leer la letra, deducimos que la canción trata sobre los diálogos y problemas internos que los artistas pueden llegar a experimentar a causa de la fama.

3.4. ANÁLISIS DEL CASO PRÁCTICO: TRADUCCIÓN DE UNA CANCIÓN PARA SER CANTADA

La propuesta de traducción para este encargo es la siguiente:

Tabla 1: Canción completa

Título TO: The Monster	Título TM: Mis Monstruos
Letra TO	Letra TM
I'm friends with the monster that's under my bed	Mis monstruos y yo somos buenos amigos
Get along with the voices inside of my head	Y mis voces y yo somos íntimos
You're tryin' to save me, stop holding your breath	Intentas salvarme, debes respirar
And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy	Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco
I wanted the fame, but not the cover of Newsweek	Quería fama, no portadas de la Newsweek
Oh well, guess beggars can't be choosy	Oye, no seas exquisito
Wanted to receive attention for my music	Solo es mi música lo que transmito
Wanted to be left alone in public excuse me	Yo lo siento mucho, quiero estar solito
For wantin' my cake, and eat it too, and wantin' it both ways	Por querer comer todo el pastel con tal avidez
Fame made me a balloon 'cause my ego inflated	La fama me hechizó y mi ego se inflaba
When I blew, see, but it was confusing	Cuando paró, fue muy confuso

'Cause all I wanted to do is be the Bruce Lee of loose leaf	Pues solamente quería ser libre, ser Bruce Lee
Abused ink. Used it as a tool when I blew steam.	En mi ring. Válvula de escape, qué fácil
Ooh, hit the lottery, oh wee	¡Oh, me gané el gordo! ¡Oh, sí!
But with what I gave up to get, it was bittersweet	Cedí y amargura fue lo que recibí.
It was like winnin' a used mink	Un feo trofeo para mí
Ironic 'cause I think I'm getting so huge I need a shrink	¡Ja! Tengo tanto éxito que a terapia yo he de ir
I'm beginning to lose sleep	Ya no puedo ni dormir
One sheep, two sheep	Tic tac, tic tac
Going coo-coo and kooky as Kool Keith	Muy muy loco, más loco que Kool Keith
But I'm actually weirder than you think	Estoy peor de lo que creí
'Cause I'm...	Porque...
I'm friends with the monster that's under my bed	Mis monstruos y yo somos buenos amigos
Get along with the voices inside of my head	Y mis voces y yo somos íntimos
You're tryin' to save me, stop holdin' your breath	Intentas salvarme, debes respirar
And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy	Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco
Well, that's nothin'	Eso no es nada
Well, that's nothin'	Eso no es nada
Now, I ain't much of a poet	No soy un gran poeta
But I know somebody once told me to seize the moment	Pero una vez alguien me dijo «Vive el momento»
And don't squander it	Aprovéchalo
'Cause you never know when it all could be over tomorrow	Porque nunca sabrás si mañana todo parará
So I keep conjurin'	Y aquí sigo yo
Sometimes I wonder where these thoughts spawn from	Me pregunto por qué pienso esto
Yeah, ponder it. Do you want this? No wonder	Sí, piénsalo. ¿Quieres esto? Es obvio
You're losing your mind, the way it wanders	Que estás mal de la cabeza
Yodel-odel-ay-hee-hoo	Yora lora jey ji ju
I think it went wanderin' off down yonder	Vas vagando de un lado a otro
And stumbled onto Jeff VanVonderen	Y tropezaste con un orador
'Cause I needed an interventionist	Necesito una intervención
To intervene between me and this monster	Para escaparme ya de este monstruo
And save me from myself and all this conflict	Para mi salvación y adiós discusión
'Cause the very things that I love is killing me	Porque lo que amo me va a matar
And I can't conquer it	Y no lo aguanto más

My OCD is conkin' me in the head, keep knockin'	El TOC golpea mi cabeza, pum pum
Nobody's home, I'm sleepwalking	Dormido voy, y no hay nadie
I'm just relayin' what the voice of my head is sayin'	Solo confio en lo que dicen mis voces
Don't shoot the messenger. I'm just friends with the...	Que no muera el mensajero
I'm friends with the monster that's under my bed	Mis monstruos y yo somos buenos amigos
Get along with the voices inside of my head	Y mis voces y yo somos íntimos
You're tryin' to save me, stop holdin' your breath	Intentas salvarme, debes respirar
And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy	Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco
Well, that's nothin'	Eso no es nada
Well, that's nothin'	Eso no es nada
Call me crazy, but I had this vision	Medio loco por imaginar que
One day that I'll walk amongst you a regular civilian	Un día seré por fin como un civil corriente
But until then, drums get killed	Pero entonces, todo cesa
I'm comin' straight at MC's, blood gets spilled and	Voy hacia los MCs, corre sangre
I'll take it back to the days that I'd get on a Dre track	Me recuerda aquellos días cuando a Dre oía
Give every kid who got played that pumped-up feeling'	Y hacer que los niños noten sentimiento
and shit to say back to the kids who played him	Y que se venguen de los que les mienten
I ain't here to save the fuckin' children	No debo salvar a los putos niños
But if one kid out of a hundred million	Pero si uno de un millón de ellos
Who are going through a struggle feels it and relates, that's great	Que está sufriendo se identifica, eso es genial
It's payback, Russell Wilson	Revancha, Russell Wilson
Falling way back in the draft	Va perdiendo en el draft
Turn nothin' into somethin', still can	Sacar algo de la nada y puedo
Make that, straw into gold, chump, I will spin	Cambiar paja por oro, sí, como
Rumpelstiltskin in a haystack	Rumpelstiltskin en el pajar
Maybe I need a straight jacket, face facts	Tal vez estoy majara, sí claro
I am nuts for real, but I'm okay with that	Estoy muy tarao pero me da igual
It's nothin', I'm still friends with the	No es nada, mis monstruos y yo...
I'm friends with the monster that's under my bed	Mis monstruos y yo somos buenos amigos
Get along with the voices inside of my head	Y mis voces y yo somos íntimos
You're trying to save me, stop holding your breath	Intentas salvarme, debes respirar

And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy	Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco
I'm friends with the monster that's under my bed	Mis monstruos y yo somos buenos amigos
Get along with the voices inside of my head	Y mis voces y yo somos íntimos
You're tryin' to save me, stop holdin' your breath	Intentas salvarme, debes respirar
And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy	Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco
Well, that's nothin'	Eso no es nada
Well, that's nothin'	Eso no es nada

El resultado de esta traducción parece que cumple mayoritariamente con las exigencias del encargo anteriormente mencionadas, es decir, mantener la mayor parte del mensaje del texto original y trasladarlo a la lengua meta. El mensaje es en gran medida el mismo entre ambas versiones: la representación de los pensamientos y discusiones internas que siente una persona famosa causados por la fama excesiva y —al final de la última estrofa rapeada por Eminem— la aceptación de esa «locura».

El procedimiento llevado a cabo para realizar la traducción ha sido un proceso de traducción-revisión-corrección o de ensayo-error en el que el primer paso era traducir teniendo en cuenta las distintas cuestiones problemáticas tratadas previamente, el segundo paso era revisar la traducción, y el tercer paso era corregir lo necesario. La traducción se ha realizado intentando respetar los distintos criterios de Low —algunos con mayor flexibilidad que otros— y haciendo uso del método «Adaptar la traducción a la música original» de Franzon (2008:376).

La canción en su totalidad presenta un esquema de rima libre y predomina la rima asonante. En el caso de nuestra traducción también se da un esquema de rima libre, distinto del que posee el texto original. También predomina la rima asonante.

Hay que destacar que, como se muestra en la tabla anterior, el título de la canción original es «The Monster» pero en nuestra traducción se ha optado por «Mis Monstruos», en plural, por dos razones. La primera es que, como veremos a continuación, en el estribillo se ha usado el plural, lo que exigía el uso del plural también en el título para establecer una coherencia entre ambos. La segunda razón es que para obedecer el principio de naturalidad de Low (2008) es mejor optar por utilizar el plural en la versión en español porque es más natural teniendo en cuenta que la palabra «monster»

en esta canción hace referencia a los problemas, traumas o pensamientos negativos con los que tiene que lidiar una persona famosa a causa de la fama.

A continuación, analizaremos la canción por partes:

Tabla 2: Estribillo 1

I'm friends with the monster that's under my bed	Mis monstruos y yo somos buenos amigos
Get along with the voices inside of my head	Y mis voces y yo somos íntimos
You're tryin' to save me, stop holding your breath	Intentas salvarme, debes respirar
And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy	Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco

Nuestra canción empieza directamente con el estribillo, interpretado por Rihanna. Consta de cuatro versos. En el TO, el esquema de rima de esta parte corresponde a un terceto seguido de un verso libre (AAA-). Se trata de una rima asonante puesto que las palabras «bed», «head» y «breath» comparten el sonido «e» al ser pronunciadas. Además, todos los versos del estribillo son de arte mayor, siendo el primero y el tercer verso endecasílabos y el segundo y cuarto dodecasílabos.

En la traducción, esta parte consta de cuatro versos de arte mayor. El esquema de rima es libre, rimando los dos primeros versos mientras que los dos últimos quedan sin rimar (AA--). Se trata de una rima asonante pues las palabras «amigos» e «íntimos» riman por los sonidos «i» y «o». En este caso, el primer y el tercer verso son dodecasílabos; el segundo es decasílabo; y el cuarto es alejandrino.

A la hora de traducir el primer verso, vemos que la opción en español consta de una sílaba más que el original, pero eso no supone problema alguno a la hora de respetar el principio de cantabilidad de Low porque la velocidad a la que se recita este verso en el TO y la melodía permiten un poco de flexibilidad a la hora de tratar de igualar el número de sílabas de ambas versiones. En nuestra traducción se ha optado por no mantener la metáfora «the monster that's under my bed», que nos evoca la típica escena de una película de terror en la que un monstruo se encuentra bajo la cama de un niño, puesto que haber puesto algo parecido a «Soy amigo del monstruo que está bajo mi cama» habría dado como resultado una gran diferencia entre el número de sílabas del TO y el TM. Por ello, hemos optado por un enunciado que se aleja formalmente del TO pero que transmite la misma idea, que en este caso consiste en afirmar que existe una buena relación de amistad entre la persona

y «sus monstruos». También se ha optado por traducir «the monster» al español haciendo uso del plural porque es más natural teniendo en cuenta, como ya se ha explicado, que esta palabra no hace referencia a un monstruo en sí, sino a los problemas, traumas o pensamientos negativos con los que tiene que lidiar una persona famosa a causa de la fama, algo por lo que podría haber pasado el propio Eminem.

Por otro lado, como en nuestra traducción del segundo verso acaba en una palabra esdrújula —«íntimos»—, se cuenta una sílaba menos, de forma que en vez de tener 11 sílabas, tiene 10. Al igual que en el verso anterior, esta diferencia en el número de sílabas no supone ningún problema por la misma razón. Además, tampoco se ha traducido de forma literal la metáfora «the voices inside of my head» —que podríamos interpretar como una alusión a las voces que las personas con esquizofrenia escuchan—, sino que hemos optado por transmitir el mismo mensaje del TO diciendo «Y mis voces y yo somos íntimos». En este caso esta decisión se ha tomado para no exceder el número de sílabas del TO y para poder establecer una rima con la palabra «amigos».

Observamos que el tercer verso del TO rimaba con los anteriores, pero en nuestro caso no hemos podido establecer una rima aceptable que nos permitiera transmitir el mismo mensaje que la versión original.

Por último, hay que destacar que la traducción del cuarto verso, «Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco», podría resultar repetitiva, pero hemos decidido traducirlo así porque el verso del TO «And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy» también es repetitivo.

Como ya mencionamos en el apartado «3.4.1. Traducción y rap», este estribillo es melódico, es decir, es cantado, mientras que el resto de la canción es rapeada. Por eso, el estribillo ha sido la parte más fácil de traducir de esta canción. Se repite cinco veces durante toda la canción y en algunos casos tiene ciertas diferencias con el que acabamos de analizar, pero estas diferencias las estudiaremos a continuación:

Tabla 3: Estribillo 2

I'm friends with the monster that's under my bed	Mis monstruos y yo somos buenos amigos
Get along with the voices inside of my head	Y mis voces y yo somos íntimos
You're tryin' to save me, stop holdin' your breath	Intentas salvarme, debes respirar

And you think I'm crazy, yeah, you think I'm crazy	Te crees que estoy loco, tú crees que estoy loco
Well, that's nothin'	Eso no es nada
Well, that's nothin'	Eso no es nada

Como se puede ver, todo coincide excepto los dos últimos versos repetidos que antes no constaban. En el TO estos versos son tetrasílabos, son de arte menor. En la versión en español ocurre lo mismo excepto que son versos hexasílabos pero, al igual que antes, el ritmo permite esta diferencia silábica. Como se puede observar, tanto en el texto original como en la traducción se hace uso del recurso de la repetición.

Tabla 4: Estrofa 1

I wanted the fame, but not the cover of Newsweek	Quería fama, no portadas de la Newsweek
Oh well, guess beggars can't be choosey	Oye, no seas exquisito
Wanted to receive attention for my music	Solo es mi música lo que transmito
Wanted to be left alone in public excuse me	Yo lo siento mucho, quiero estar solito
For wantin' my cake, and eat it too, and wantin' it both ways	Por querer comer todo el pastel con tal avidez
Fame made me a balloon 'cause my ego inflated	La fama me hechizó y mi ego se inflaba
When I blew, see, but it was confusing	Cuando paró, fue muy confuso
'Cause all I wanted to do is be the Bruce Lee of loose leaf	Pues solamente quería ser libre, ser Bruce Lee
Abused ink. Used it as a tool when I blew steam.	En mi ring. Válvula de escape, qué fácil
Ooh, hit the lottery, oh wee	¡Oh, me gané el gordo! ¡Oh, sí!
But with what I gave up to get, it was bittersweet	Cedí y amargura fue lo que recibí.
It was like winnin' a used mink	Un feo trofeo para mí
Ironic 'cause I think I'm getting so huge I need a shrink	¡Ja! Tengo tanto éxito que a terapia yo he de ir
I'm beginning to lose sleep	Ya no puedo ni dormir
One sheep, two sheep	Tic tac, tic tac
Going coo-coo and kooky as Kool Keith	Muy muy loco, más loco que Kool Keith
But I'm actually weirder than you think	Estoy peor de lo que creí
'Cause I'm...	Porque...

Esta es la primera estrofa que Eminem interpreta en esta canción. Al escucharla podemos darnos cuenta de que la melodía cambia drásticamente y los versos se recitan a una velocidad mucho mayor que antes. La versión en inglés de esta estrofa presenta un estilo de rima libre en el que todos los versos excepto el verso 5 y el 18 riman entre ellos. La rima es asonante pues se repite el sonido «i». Se trata de una estrofa en la que predominan los versos de arte mayor, en su mayoría enneasílabos, decasílabos,

dodecasílabos, tridecasílabos y pentadecasílabos. Aunque también hay algunos versos de arte menor, en concreto el verso 10, 12, 14, 15 y el 18. Estos versos son bisílabos, tetrasílabos, heptasílabos y octosílabos.

El primer verso de esta parte «I wanted the fame, but not the cover of Newsweek» es un verso que en el TO consta de 13 sílabas. Al oír este verso, existe una pequeña pausa que coincide con la coma, así que de esta forma hemos podido dividir el verso en dos partes diferentes para facilitarnos la tarea de traducción. En el caso del verso en el TM, parece que a simple vista tiene 14 sílabas, pero si tenemos en cuenta que «Newsweek» es una palabra aguda hemos de considerar que tiene 15 sílabas. Este verso, al tener la pausa situada justamente en donde aparece una coma, comienza con un tono de voz ascendente y luego descendente, siendo de tono ascendente la parte «I wanted the fame» y de tono descendente «but not the cover of Newsweek».

En nuestra versión, lo hemos traducido como «Quería fama, no portadas de la Newsweek». Aquí vemos una de las características del rap mencionadas por Santos Unamuno, porque «Newsweek» es un referente cultural. En este caso se trata de un referente cultural relacionado con los medios de comunicación. Según la propia página web de Newsweek (<https://www.newsweek.com/about-newsweek>), se trata de una revista y página web estadounidense donde dan las noticias más frescas sobre las cuestiones internacionales, política, economía y cultura. A la hora de traducir este referente cultural, el traductor puede tomar tres decisiones diferentes: no traducirlo, sustituir el término por un equivalente en la lengua meta o sustituirlo por un sustantivo más genérico, como por ejemplo «revista». Algunos ejemplos de revistas similares en España podrían ser *El País*, *La Razón* o *El Mundo*, pero hemos elegido no modificar este referente popular porque la revista tiene un artículo escrito por Nazaryan (2013) dedicado específicamente a este verso, respondiendo a la alusión hecha en la canción. Dicho artículo se titula «No, Eminem, You Did Want The Cover of Newsweek».

Podemos observar que, de aquí hasta el octavo verso, Eminem comienza a dejar plasmados sus pensamientos contradictorios pues tiene un conflicto interno porque él quiere que lo conozcan por su música, pero a la vez no quiere pagar el precio por ser famoso. En este verso, él expresa que quiere que lo reconozcan pero que no quiere aparecer en las portadas de las revistas.

El segundo verso «Oh well, guess beggars can't be choosy» es un verso de 9 sílabas. En

nuestra propuesta de traducción se ha podido mantener el mismo número de sílabas. A diferencia del TO, este verso no rima con el anterior. Vemos que al principio del verso se encuentra la interjección «Oh well», que expresa resignación ante una situación poco favorable pero inevitable. En el TM, esto se ha traducido por «Oye», interjección que, aunque es de distinto tipo porque se usa para llamar la atención de otra persona, coincide en el número de sílabas. Por otro lado, «guess beggars can't be choosy» se trata de una afirmación que refleja que los mendigos no tienen derecho a opinar, con la que Eminem expresa su resignación por no poder cambiar su destino. En el TM hemos cambiado un poco el sentido porque, al contrario que la afirmación hecha en el TO, «no seas exquisito» es una orden que el propio rapero se dice a sí mismo para que acepte la realidad que vive, aunque no sea la mejor.

Los dos siguientes versos «Wanted to receive attention for my music» y «Wanted to be left alone in public, excuse me» tienen respectivamente 12 y 13 sílabas y rima asonante en el TO. En el TM se ha optado por utilizar «Solo es mi música lo que transmito» y «Yo lo siento mucho, quiero estar solito», puesto que el mensaje es muy similar al de los versos del TO, se cumple con el número de sílabas y tienen una rima consonante entre ellos y el verso anterior.

El siguiente verso destacable de esta estrofa es el verso número 8, «'Cause all I wanted to do is be the Bruce Lee of loose leaf». Se trata de un verso complicado porque tiene una referencia cultural y una metáfora. De nuevo, volvemos a encontrarnos con una aplicación práctica de una de las características del rap que Santos Unamuno exponía. Dicha referencia cultural es Bruce Lee. Según la biografía publicada por Fernández y Tamaro (2004), Bruce Lee es un famoso luchador de artes marciales y actor estadounidense, muy conocido por su participación en el cine de artes marciales y por ser el impulsor del estilo Jet Kune Do.

Al igual que en el caso anterior, se pueden tomar distintas decisiones para trasladar esta referencia cultural a la versión del TM, pero hemos decidido mantener la referencia original por la gran fama mundial que ostenta esta persona. Además, en el siguiente verso del TM se alude a su profesión de luchador. Eminem se compara con él para expresar otra contradicción con respecto a lo dicho en los versos anteriores, pues a pesar de querer mantenerse en el anonimato y no estar bajo los focos de la prensa, quiere ser considerado el mejor en su profesión. Por otro lado, en el TO, «loose leaf» es una metáfora cuya traducción literal sería «hoja suelta». Hemos interpretado esta metáfora como una alusión

a la libertad anhelada del cantante, libertad que siente que no posee. En el TO, Eminem enfatiza las palabras «be», «Lee» y «leaf». Entonces, para poder respetar el sentido original y crear una versión cantable, hemos optado por seguir el consejo de Drinker (1950:234-235) invirtiendo el orden de la oración. De esta manera, las palabras que se enfatizan son «libre» y «Lee». Además, a partir de este verso del TM se establece una rima asonante (con el sonido «i») en la que se alternan versos de arte mayor, de arte menor y dos versos libres.

Como mencionamos anteriormente, el verso noveno —«Abused ink. Used it as a tool when I blew steam»— se ha traducido haciendo alusión a una de las profesiones de Bruce Lee, la lucha. Además, las palabras «Used it as a tool when I blew steam» denotan que Eminem tenía alguna «herramienta» que le ayudaba en esos momentos en los que se sentía ahogado por la fama. En el TM lo hemos expresado de la siguiente manera: «En mi ring. Válvula de escape, qué fácil». La alusión a la profesión de Bruce Lee la encontramos en la palabra «ring», cuadrilátero de lucha libre. Al añadirle el posesivo «mi» damos a entender que no estamos hablando de un cuadrilátero físico, sino de la pasión del cantante, herramienta que le sirve para refugiarse del estrés que supone la fama.

En el verso «Ooh, hit the lottery, oh wee» podemos observar otra de las características del rap que mencionaba Santos Unamuno (2001), el uso de interjecciones. Dichas interjecciones son «Ooh» y «oh wee». Se trata de dos interjecciones expresivas que se han utilizado en la canción para añadir un toque melódico distinto al verso. En la versión traducida, hemos optado por traducirlos por «Oh» y «¡Oh, sí!» para que coincida con el sonido del verso original.

Otro verso que merece ser comentado es el número diez —«Ironic ‘cause I think I’m getting so huge I need a shrink»—. En el TO se trata de un verso de arte mayor pentadecasílabo y con rima asonante, que se corresponde con el verso del TM «¡Ja! Tengo tanto éxito que a terapia yo he de ir», que es también pentadecasílabo. En este verso, Eminem encarna dos de las desventajas de la fama, el egocentrismo y la soberbia. Esto se refleja en «I think I’m getting so huge I need a shrink», que se ha traducido por «Tengo tanto éxito que al psiquiatra yo he de ir». La peculiaridad de este verso se encuentra al inicio. Observamos que, en el TO, el verso comienza con las palabras «Ironic ‘cause», mientras que en el TM aparece la expresión coloquial española «¡Ja!». Hemos optado por esta solución porque se trata de una expresión irónica que expresa burla hacia el mensaje que se haya expresado con anterioridad y que, además, muestra esa soberbia

y egocentrismo típico de las grandes estrellas mundialmente conocidas.

El caso del verso «One sheep, two sheep» es muy interesante. Observamos que el verso original es de arte menor, tetrasílabo y con rima asonante. Suele ser común que, a la hora de intentar quedarse dormido, se recite la enumeración «Una ovejita, dos ovejitas...», pero en esta traducción se ha optado por utilizar otra forma representativa del paso del tiempo y de la angustia que esto supone al no poder conciliar el sueño. Se trata del sonido que emiten las agujas del reloj —«Tic tac, tic tac»—. La razón por la que se ha optado por ello es respetar el número de sílabas del original (4) porque tanto el ritmo como la velocidad del rapero en este verso no permiten grandes variaciones en el conteo silábico.

Para finalizar con esta estrofa, volvemos a encontrarnos con otro caso de referencia cultural en una canción de rap, como explica Santos Unamuno (2001). Se trata de «Kool Keith». Según la página web ALLFAMOUS (<https://bit.ly/3M06km9>), Kool Keith es un rapero y productor estadounidense mundialmente conocido por los fanáticos del rap por sus letras abstractas, confusas y surrealistas. Al tratarse de una persona muy famosa, conocida por los fanáticos del rap de todo el mundo y teniendo en cuenta que el público al que va dirigido este encargo de traducción es la generación de jóvenes actual seguidora del hip-hop y del rap, hemos decidido mantener esta referencia cultural pues entendemos que la mayoría de los futuros oyentes de esta versión en español sabrán quién es. Tras esta estrofa se repite el estribillo, esta vez con los versos «Well that's nothin'».

Tabla 5: Estrofa 2

Now, I ain't much of a poet	No soy un gran poeta
But I know somebody once told me to seize the moment	Pero una vez alguien me dijo «Vive el momento»
And don't squander it	Aprovéchalo
'Cause you never know when it all could be over tomorrow	Porque nunca sabrás si mañana todo parará
So I keep conjurin'	Y aquí sigo yo
Sometimes I wonder where these thoughts spawn from	Me pregunto por qué pienso esto
Yeah, ponder it. Do you want this? No wonder	(Sí, piénsalo. ¿Quieres esto? Es obvio)
You're losing your mind, the way it wanders	Que estás mal de la cabeza)
Yodel-odel-ay-hee-hoo	Yora lora jey ji ju
I think it went wanderin' off down yonder	Vas vagando de un lado a otro
And stumbled onto Jeff VanVonderen	Y tropezaste con un orador
'Cause I needed an interventionist	Necesito una intervención
To intervene between me and this monster	Para escaparme ya de este monstruo

And save me from myself and all this conflict	Para mi salvación y adiós discusión
'Cause the very things that I love is killing me	Porque lo que amo me va a matar
And I can't conquer it	Y no lo aguanto más
My OCD is conkin' me in the head, keep knockin'	El TOC golpea mi cabeza, pum pum
Nobody's home, I'm sleepwalking	Dormido voy, y no hay nadie
I'm just relayin' what the voice of my head is sayin'	Solo confio en lo que dicen mis voces
Don't shoot the messenger. I'm just friends with the...	Que no muera el mensajero

Esta es la segunda estrofa de la canción. La versión original tiene un esquema de rima libre. Predominan los versos de arte mayor. La versión en español también tiene un esquema de rima libre y asonante. La mayoría de los versos son de arte mayor.

Los dos versos más complicados de la canción son «Yeah, ponder it. Do you want this? No wonder» y «You're losing your mind, the way it wanders» porque son recitados por una voz grave editada —como si hablara un verdadero monstruo— que resulta muy complicada de entender. Además, recita las palabras a una alta velocidad. Esto podría generar una dificultad añadida a la hora de traducir, pero hemos observado que una traducción más literal es posible y adecuada. El resultado ha sido «(Sí, piénsalo. ¿Quieres esto? Es obvio» y «Que estás mal de la cabeza)». Ambos versos tienen menos sílabas que el texto original, pero, dadas las dificultades mencionadas previamente, esto beneficia la cantabilidad.

El siguiente verso que debemos destacar es «Yodel-odel-ay-hee-hoo». Se trata de la onomatopeya inglesa del canto Yodel, es decir, el canto tirolés. Interpretamos que se ha añadido este sonido para representar la locura, pues la persona que se encuentra en ese estado produce sonidos y palabras sin sentido. En la traducción, lo hemos reflejado con una escritura diferente —Yora lora jey ji ju— porque la traslación de sonido posee cierta subjetividad y consideramos que esta era la mejor versión de representarlo en español.

En el verso «And stubled onto Jeff VanVonderen» vemos de nuevo reflejada una referencia cultural. En concreto, se trata de «Jeff VanVonderen», quien, según Laje (2012) en la página web de la editorial HarperCollins México (<https://bit.ly/3sP9nqz>), es un conferenciante sobre adicciones, la iglesia y la convivencia familiar, además de terapeuta, profesor universitario, escritor, y participante en la serie *Intervention* de la cadena A&E. En la traducción se ha optado por no mantener esta referencia y sustituirla

por el sustantivo «orador» porque no es una persona muy conocida por el público al que se dirige este encargo y porque en la cultura meta no hay ninguna persona famosa que tenga una carrera como la suya.

Los últimos dos versos de esta estrofa que vamos a comentar son «My OCD is conkin' me in the head, keep knockin'» y «Don't shoot the messenger. I'm just friends with the...». En el primero, hay que aclarar que la sigla «OCD» en inglés hace referencia a «Obsessive- Compulsive Disorder». Su equivalente en español es la sigla «TOC», es decir «Trastorno Obsesivo Compulsivo». Además, «keep knocking» se ha sustituido por la onomatopeya «pum pum». Esta onomatopeya emula el sonido de alguien tocando a la puerta. La principal razón por la que se ha decidido llevar a cabo esta sustitución es para no exceder el número de sílabas, pues el ritmo y la velocidad de esta parte de la canción no permite una gran flexibilidad. Por otro lado, el verso «Don't shoot the messenger. I'm just friends with the...» vuelve a poner en práctica una de las características citadas por Santos Unamuno (2001), pues expone que en el rap se suelen usar muchos refranes. El equivalente español del refrán «Don't shoot the messenger» es «No mates al mensajero» y se refiere al hecho de enfadarse y culpar a alguien que trae una mala noticia en vez de a su autor. En esta traducción se ha usado dicho refrán, pero reformulado, porque está escrito en presente del subjuntivo y «I'm just friends with the...» se ha suprimido para no repetir el inicio del estribillo. Tras esta estrofa se repite el mismo estribillo que antes.

Tabla 6: Estrofa 3

Call me crazy, but I had this vision	Medio loco por imaginar que
One day that I'll walk amongst you a regular civilian	Un día seré por fin como un civil corriente
But until then, drums get killed	Pero entonces, todo cesa
I'm comin' straight at MC's, blood gets spilled and	Voy hacia los MCs, corre sangre
I'll take it back to the days that I'd get on a Dre track	Me acuerda aquellos días cuando a Dre oía
Give every kid who got played that pumped-up feeling'	Y hacer que los niños noten sentimiento
and shit to say back to the kids who played him	Y que se venguen de los que les mienten
I ain't here to save the fuckin' children	No debo salvar a los putos niños
But if one kid out of a hundred million	Pero si uno de un millón de ellos
Who are going through a struggle feels it and relates, that's great	Que está sufriendo se identifica, eso es genial
It's payback, Russell Wilson	Revancha, Russell Wilson
Falling way back in the draft	Va perdiendo en el draft
Turn nothin' into somethin', still can	Sacar algo de la nada y puedo

Make that, straw into gold, chump, I will spin	Cambiar paja por oro, sí, como
Rumpelstiltskin in a haystack	Rumpelstiltskin en el pajar
Maybe I need a straight jacket, face facts	Tal vez estoy majara, sí claro
I am nuts for real, but I'm okay with that	Estoy muy tarao pero me da igual
It's nothin', I'm still friends with the	No es nada, mis monstruos y yo...

Esta es la última estrofa de la canción. El TO tiene un esquema de rima libre. Predominan los versos de arte mayor y la rima asonante. La versión traducida tiene también un esquema de rima libre. También predominan los versos de arte mayor y la rima asonante.

Un verso que merece ser subrayado es «I'm comin' straight at MC's, blood gets spilled and». En este verso se hace uso del término «MC», que, como ya mencionamos en el apartado «2.2. HIPHOP Y RAP», significa «Maestro de Ceremonias». Se trata de un término de la jerga del rap utilizado internacionalmente tanto en las canciones, como en contextos coloquiales y en artículos de periódico, como en «El circo del rap español» de El Diario (2013). Por ello, lo hemos mantenido en la traducción. Otro verso en el que se hace uso de vocabulario perteneciente a alguna jerga es en el verso «Falling way back in the draft». El «draft», según la web oficial en español de la liga de fútbol americano NFL (<https://bit.ly/3IDOF8V>), es un sorteo anual por el que los equipos de la NFL buscan a jóvenes talentos del fútbol americano y los fichan en sus equipos. En la traducción se ha decidido mantener este referente cultural porque justamente en el verso anterior se nombra a un jugador de fútbol americano. De esta manera se mantiene la concordancia entre ambos versos.

Otro verso interesante es «I ain't here to save the fuckin' children». En este verso, Eminem nos cuenta que él no es quien realmente debe ayudar a los niños —es la familia quien se debe encargar de eso—, pero, con el contexto que nos brindan los dos versos anteriores y posteriores, se entiende que para él es positivo que un niño se pueda refugiar en sus canciones y que sus letras le ayuden a obtener la valentía que les faltaba para enfrentarse a los problemas. Es importante recalcar que este verso destaca por la presencia de una palabra demasiado coloquial y despectiva: «fuckin'». En el TO se utiliza esta palabra para dar énfasis a su mensaje. En la traducción se ha optado por utilizar un insulto por dos razones: 1. para seguir marcando el énfasis como en el TO; y 2. para conservar el registro informal del TO.

Para finalizar con el análisis de este caso práctico de traducción, observaremos tres versos en los que hay distintas referencias culturales. Por un lado, en el verso «I'll take it back

to the days that I'd get on a Dre track» se menciona a Dr Dre. Según la web BIOGRAPHY (<https://bit.ly/3yLRoFk>), es un rapero conocido mundialmente y uno de los pioneros en el *gangsta rap*, que, según Camargo (2007), es un subgénero del rap nacido en los 90 que cuenta de manera muy cruda la vida de la población afroamericana en los suburbios. En la traducción se ha mantenido esta referencia por la gran fama e importancia que Dre tiene para los fanáticos del hiphop y del rap. Por otro lado, en el verso «It's payback, Russell Wilson» encontramos la alusión a «Russel Wilson», un famoso jugador de fútbol americano. En el TM, se ha decidido mantener la referencia cultural a causa de la gran fama de dicho futbolista. Y, para finalizar, el verso «Rumpelstiltskin in a haystack» hace referencia a un cuento de hadas alemán en el que Rumpelstiltskin es un enano que puede convertir la paja en oro. En la traducción se ha optado por mantener esta referencia cultural porque en otros versos de la canción se hace referencia a la habilidad que posee el enano. La canción finaliza con dos apariciones más del estribillo.

4. CONCLUSIONES

Como se menciona en la introducción, hemos recopilado información sobre la traducción de canciones y, en concreto, sobre la traducción de canciones para ser cantadas, destacando los distintos tipos y métodos de traducción junto con las dificultades a las que se tendrá que enfrentar el traductor, rama poco tratada en las facultades de traducción españolas. Por ello, este trabajo ha servido para indagar en los distintos tipos de traducción de canciones y en los métodos que se pueden seguir para realizar este tipo de encargos.

En este estudio hemos podido comprobar que llevar a cabo un encargo de una traducción de una canción para ser cantada es una tarea de gran complejidad. Por ello, hay que recalcar que, como dice Barberá Úbeda (2020:42), es difícil cumplir con los principios de fidelidad, equivalencia o invariabilidad traductora. Otros factores que ya describimos previamente que se ven afectados por la complejidad de esta labor de traducción son los factores que, permitiendo cierta flexibilidad, Low (2008:5) atribuye a una buena traducción de una canción. Otra complejidad añadida a la que nos hemos tenido que enfrentar en este trabajo es la dificultad que presenta la canción que se ha decidido traducir, pues se trata de un rap. Por ello, se han tenido en cuenta las distintas características de este género explicadas por Santos Unamuno (2001).

De esta manera, en este trabajo se han recogido las obras en las que se trata esta rama de la traducción y se han extraído los aspectos teóricos más importantes e interesantes para aplicarlos a través de un encargo hipotético de traducción de una canción real para ser cantada.

Uno de los logros de este trabajo es que se ha podido recopilar las principales teorías y métodos existentes en la actualidad sobre este tipo de traducción, y luego, se han aplicado a través de un encargo práctico. Se trata de una propuesta de traducción que, seguro, podría mejorarse o, incluso, ampliarse en el futuro. Este estudio podría servir como una obra que otros estudiantes de traducción y traductores podrían utilizar para documentarse, dando vía libre para que sigan investigando y descubriendo nuevos métodos y teorías aplicables a este tipo de encargos. Además, en el apartado práctico, se puede observar cómo se han aplicado en la práctica algunas de las teorías y métodos presentados en este estudio.

En general, es necesario seguir investigando de manera más profunda en todos los ámbitos de la traducción. En el caso de la traducción de canciones para ser cantadas, es necesario seguir estudiando las distintas relaciones entre los parámetros mencionados por Low (2008:5) —ser cantable, reproducir el sentido, naturalidad, ritmo y rima— para determinar si hay algún método de traducción con el que se consiga establecer un mayor equilibrio entre todos ellos.

5. BIBLIOGRAFÍA

ALLFAMOUS. «Keith Thornton». Documento de Internet consultado el día 21 de mayo en <https://bit.ly/3M06km9>

Báez García, Marcos. 2018. *Noventa y nueve globos: la traducción de canciones a través de un caso práctico*. Trabajo de Fin de Grado. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Barberá Úbeda, José Manuel. 2019. «Decision-making in Song Translation: An Approach to the Spanish Translation of David Bowie's Song 'Space Oddity'». *TRANS Revista de traductología* 23. 149-167.

— 2020. *Opciones funcionales y soluciones técnicas en la traducción cantable de canciones del inglés al español: el caso de David Bowie*. Tesis Doctoral. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Documento de Internet consultado el 18 de abril de 2022 en <https://bit.ly/398v5it>

Biography.com Editors, 2021. «Dr. Dre». *BIOGRAPHY*. Documento de Internet consultado el 21 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3yLRoFk>

Camargo, Laura. 2007. «De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap». *Viento Sur*. 91. 50-58. Documento de Internet consultado el 29 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3NGpvm5>

Casas, María Victoria. 2001. «¿Por qué los niños deben aprender música?». *Colombia Médica* 32. 197-204. Documento de Internet consultado el 19 de marzo de 2022 en <https://www.redalyc.org/pdf/283/28332408.pdf>

Cheikh Santos, Lidia; 2017. *El rap: entre música y poesía*. Trabajo de Fin de Grado. Valladolid: Universidad de Valladolid. Documento de Internet consultado el 11 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3L41OCN>

Drinker, Henry S. 1950. «On translating vocal texts». *Oxford Journals: Oxford University Press*. Vol 36, No 2. 225-240. Documento de Internet consultado el 15 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3wihON7>

El Diario. 2013. «El circo del rap en español». Documento de Internet consultado el 21 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3NpRiHq>

Fajardo Sevilla, Marc. 2020. *La traducción de canciones de rap y los referentes culturales: «Rap Devil» de Machine Gun Kelly y «Star» de BROCKHAMPTON*. Trabajo de Fin de Grado. Castellón de la Plana. Universidad Jaume I. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3swRNYf>

Fernández, Tomás; Tamaro, Elena. 2004. «Biografía de Bruce Lee». *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Documento de Internet consultado el 21 de mayo en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lee_bruce.htm

Franco Álvarez, Estefanía. 2019. *Ocio y Cultura Urbana HipHop: Chalana Royal Club vs Nocturnia*. Trabajo de Fin de Grado. A Coruña: Facultade de Ciencias da Educación Universidade da Coruña. Documento de Internet consultado el 30 de marzo de 2022 en <https://bit.ly/35sGmIR>

Franco Llamas, Andrea. 2021. *Teorías y práctica de la traducción de canciones: el caso del grupo ABBA*. Trabajo de Fin de Grado. Granada: Universidad de Granada: Documento de Internet consultado el 12 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/39T6LRP>

Franzon, Johan. 2008. «Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance». *The Translator* 14. 373-399. Documento de Internet consultado el 1 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3LNJE9i>

Gabanes Anuncibay, Inés. 2021. *Traducción literaria y de poesía ruso-español: análisis comparativo de dos traducciones al castellano del poema Réquiem de Anna Ajmátova*. Trabajo de Fin de Grado. País Vasco: Universidad del País Vasco. Documento de Internet consultado el 20 de abril de 2022 en <https://bit.ly/3K7Gtba>

Google. 1998. *The Monster*. Documento de Internet consultado el 17 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3Mt9wYv>

Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y Traductología* (5th ed.). Madrid. Cátedra.

Laje, Agustín. 2012. «Jeff VanVonderen». *HarperCollins México*. Documento de Internet consultado el 21 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3sP9nqz>

López Sierra, Leidy Johanna; Muñoz Navas, Alison Carolina. 2020. «Educación popular y expresiones culturales del hip-hop». *Revista Científica y Arbitrada de Ciencias Sociales y Trabajo Social "Tejedora"*. 3. 2-9. Documento de Internet consultado el 31 de marzo de 2022 en <https://bit.ly/3qQYL9K>

Low, Peter. 2008. «Translating Songs that Rhyme». *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 16. 1-20. Documento de Internet consultado el 4 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3FjKgkS>

Manotas Molina, Reinaldo Antonio; Ovalles Pabón, Liana Carolina. 2017. «Impacto social y cultural del Hip Hop». *Revista Convicciones*. 4. 159-164. Documento de Internet consultado el 31 de marzo de 2022 en <https://bit.ly/36Zj51w>

Marc, Isabelle. 2015. «Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation». *International Association for the Study of Popular Music Journal*. 5. 3-21. Documento de Internet consultado el 20 de abril de 2022 en <https://bit.ly/3Mebb3u>

Nazaryan, Alexander. 2013. «No, Eminem, You Did Want The Cover of Newsweek». *Newsweek*. Documento de Internet consultado el 21 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3LvcY3y>

Newsweek. 1933-actualidad. «About Newsweek». Documento de Internet consultado el 21 de mayo de 2022 en <https://www.newsweek.com/about-newsweek>

NFL FOOTBALL OPERATIONS. «Evolución del draft de la NFL». Documento de Internet consultado el 21 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3IDOF8V>

Nida, Eugene. 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.

Orjuela Rojas, Juan Manuel. 2011. «Efecto ansiolítico de la musicoterapia: aspectos neurobiológicos y cognoscitivos del procesamiento musical». *Revista Colombiana de Psiquiatría*. 40. 748-759. Documento de Internet consultado el 19 de marzo de 2022 en <https://bit.ly/36vcITm>

RAE. 2014. *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión en línea consultada el 20 de marzo de 2022 en <https://dle.rae.es/m%C3%BAsico#Q9MH15m>

RAE. 2014. *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión en línea consultada el 17 de abril de 2022 en <https://dle.rae.es/traducir>

Risso, Emanuele. 2016. «Rap Lyrics Translation: Theoretical and Practical Aspects». *New Voices in Translation Studies* 15. 1-30. Documento de Internet consultado el 1 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3OTQYIQ>

Rodríguez Álvarez, Alberto; Iglesias da Cunha, Lucía. 2014. *La «Cultura Hip Hop»:*

Revisión de sus posibilidades como herramienta educativa. Salamanca: Universidad de Salamanca. Documento de Internet consultado el 3 de mayo de 2022 en <https://www.torrossa.com/en/catalog/preview/3039604>

Salmon, Laura. 2010. *Teoría della traduzione*. Milán: Antonio Vallardi Editore.

Santos Unamuno, Enrique. 2001. «El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap». *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*. Ed. Unipress. Roma y Milán: Università di Milano. Centro Virtual Cervantes. 235-242. Documento de Internet consultado el día 11 de mayo de 2022 en <https://bit.ly/3L7ZsCD>

Scheu Lottgen, Dagmar; Aguado Giménez, Pilar. 1995. «A.W.Schlegel: los principios de fidelidad y agilidad estilística en la traducción de William Shakespeare». *Cuadernos de filología inglesa*. 4. 75-92. Documento de Internet consultado el 18 de abril de 2022 en <https://revistas.um.es/cfi/article/view/52931/51041>

Stefani, Gino. 1987. *Comprender la música*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Tijoux, María Emilia; Facuse, Marisol; Urrutia, Miguel. 2013. «El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?» *POLIS Revista Latinoamericana*. 33. 1-19. Documento de Internet consultado el 31 de marzo de 2022 en <https://journals.openedition.org/polis/8604>