



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

FTI
FACULTAD DE
TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Facultad de Traducción e Interpretación

[Doble Grado en Traducción e Interpretación Inglés - Francés - Alemán]

Curso 2023-2024

El reto de traducir canciones del género rap: propuesta de
traducción comentada de *Alright*

Estudiante: Adrián Rodríguez Santiago

Tutora: María Goretti García Morales

INFORME DE AUTORIZACIÓN PARA PRESENTAR EL TRABAJO DE FIN DE TÍTULO

DATOS DEL TUTOR DEL TRABAJO DE FIN DE TÍTULO

PRIMER APELLIDO: GARCÍA	SEGUNDO APELLIDO: MORALES	NOMBRE: MARÍA GORETTI
DEPARTAMENTO: FILOLOGÍA MODERNA, TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN	CENTRO: FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN	

AUTORIZA:

La presentación del Trabajo de Fin de Título: El reto de traducir canciones del género rap: propuesta de traducción comentada de *Alright*.

realizado por:

PRIMER APELLIDO: RODRÍGUEZ	SEGUNDO APELLIDO: SANTIAGO	NOMBRE: ADRIÁN
----------------------------	----------------------------	----------------

Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2024
Firma del Tutor del Trabajo

Fecha de Entrega de la
Autorización y del ejemplar del
Trabajo de Fin de Título

SRA. DECANA DE LA FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

1. Se deberá entregar solo una copia digital del TFT (**SIN** copia en papel) en formato PDF en el campus virtual.
2. **IMPORTANTE:** No se debe enviar esta autorización por separado, para que el tutor la firme, y después insertarla en el trabajo, sino que debe enviarse a la firma del tutor ya insertada en la copia del TFT, justo entre la portada y el resto del TFT.

RESUMEN

En el presente trabajo realizamos una propuesta de traducción al español de la canción *Alright*, publicada en el año 2015 por el artista afroamericano Kendrick Lamar. El género al que pertenece esta canción es el rap, que presenta particularidades tanto musicales como lingüísticas, en las que hemos profundizado antes de proceder a la traducción. Asimismo, para contextualizar la parte práctica del trabajo, exponemos primero algunos desafíos específicos de la traducción de canciones y analizamos las herramientas de las que dispone el traductor para trasladar el sentido del texto origen (TO) al texto meta (TM), teniendo en cuenta los factores que influyen en la tarea de traducir. Una vez analizado el TO, hemos hecho nuestra propuesta de TM, comentando aquellos fragmentos que resultaban especialmente desafiantes. Finalmente, hemos extraído conclusiones sobre qué técnicas de traducción han resultado más eficientes para lograr un resultado idiomático y fiel al original, sin perder de vista en la producción del TM los mensajes reivindicativos que tanto caracterizan a las canciones de este género. El presente Trabajo de Fin de Grado representa uno de los primeros acercamientos a este específico ámbito de la traducción, a saber: la traducción de canciones y la cultura afroamericana en diversos contextos lingüísticos y culturales.

Palabras clave: African American English, Kendrick Lamar, rap, técnicas de traducción traducción de canciones.

ABSTRACT

In this paper, we will propose a translation into Spanish of the song *Alright*, released in 2015 and performed by the African American artist Kendrick Lamar. This song belongs to the rap genre, which presents musical and linguistic singularities we have studied before getting into the translation. Besides, we have explained some specific challenges of the translation of the songs and we analyzed the tools that the translator might use to convey the sense of the source text. Afterward, we proposed a translation commenting on the passages that were specially challenging. Finally, we reached several conclusions about the translation techniques that were the most efficient to get an idiomatic translation, providing the claiming messages that characterize this musical genre. This paper represents one of

the first approaches to this specific field of translation: the translation of songs and African American culture in various linguistic and cultural context.

Key words: African American English, Kendrick Lamar, rap, song translation, translation techniques.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	1
2.	CONSIDERACIONES TEÓRICAS.....	2
2.1.	CONTEXTO HISTÓRICO: EL NACIMIENTO DEL RAP.....	2
2.2.	LA PARATRADUCCIÓN Y EL RAPERERO COMO INTÉRPRETE.....	4
2.3.	RASGOS DISTINTIVOS DEL AFRICAN AMERICAN ENGLISH	6
2.4.	SINGULARIDADES DE LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES.....	9
2.5.	MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	13
2.5.1.	Métodos de traducción.....	14
2.5.2.	Técnicas y estrategias de traducción.....	15
3.	DESARROLLO DEL EJERCICIO PRÁCTICO	18
3.1.	ANÁLISIS DEL TO	18
3.2.	REFERENTES CULTURALES E IMPLICATURAS EN <i>ALRIGHT</i>	20
3.3.	CARACTERÍSTICAS DEL AAE EN <i>ALRIGHT</i>	22
3.4.	TRADUCCIÓN DEL TO	25
3.4.1.	Criterios para la traducción.....	25
3.4.2.	Propuesta de traducción comentada.....	25
4.	CONCLUSIONES	33
5.	BIBLIOGRAFÍA	34
6.	ÍNDICES.....	38
6.1.	ÍNDICE DE FIGURAS.....	38
6.2.	ÍNDICE DE TABLAS	38

1. INTRODUCCIÓN

La traducción de canciones ha ido cobrando importancia con el paso de los años debido a que, gracias a la globalización, las creaciones musicales de una parte del mundo se pueden escuchar en la otra en cuestión de segundos. Este fenómeno ha propiciado que se demande cada vez más la adaptación a distintas lenguas de los productos musicales. Lo vemos claramente en el auge de la traducción de bandas sonoras para ciertas películas, o en la contratación de intérpretes de lengua de signos para eventos musicales. La importancia de la traducción de una canción puede darse por varias razones: entender e interpretar el sentimiento que transmite el autor, relacionarla con el contenido visual al que está asociada la pista de audio, informar, o, como es el caso de la traducción propuesta para este trabajo, promover un mensaje en contra de la discriminación.

Bien es sabido que las canciones muchas veces están acompañadas de referentes culturales e implicaturas que no se entienden *a priori*, sino que es necesario ir más allá para lograr entender a qué se refiere exactamente el autor o autora. La elección de la traducción de canciones para este Trabajo de Fin de Grado viene motivada principalmente por esa razón. Hemos escogido el género del rap porque, a nuestro juicio, presenta un gran número de implicaturas y referencias culturales.

Asimismo, nos hemos centrado en música que proviene de un autor afroamericano con un gran reconocimiento en la industria musical. Como se explicará más adelante, a lo largo de la historia, la comunidad afroamericana ha expresado a través de la música las situaciones discriminatorias que ha experimentado habitualmente. Además, esta comunidad presenta unas particularidades en su manera de hablar que constituyen el denominado *African American English* (AAE) y que se ven reflejadas en el TO propuesto.

Dado el indudable interés que despiertan estos factores desde el punto de vista de la traducción, el primer objetivo de este trabajo consiste en analizar los mensajes implícitos y los elementos del AAE presentes en la canción seleccionada. En segundo lugar, perseguimos hacer una propuesta de TM que responda a estos retos de traducción y dar razón de las decisiones que hemos tomado en los fragmentos que podrían resultar más desafiantes. Por último, con este TFG pretendemos examinar qué técnicas de traducción han resultado más efectivas a la hora de trasladar al español la crítica social que subyace en las letras del género, y en particular, en *Alright*.

Con el fin de lograr estos objetivos, en primer lugar haremos una breve contextualización del tema que nos ocupa. En ella, explicaremos brevemente la historia del rap y su relación con la traducción y la interpretación. Asimismo, abordaremos las características del AAE y los factores que intervienen en la traducción de canciones. Una vez expuesto el marco teórico, proseguiremos con un análisis del TO propuesto en el que, primeramente, explicaremos los referentes culturales e implicaturas que pueden dificultar la comprensión del receptor. En segundo lugar, señalaremos los rasgos del AAE presentes en el TO. Por último, con ayuda de tablas que faciliten la comparación del TO y el TM, incluiremos nuestra propuesta de traducción comentada y resumiremos las conclusiones a las que hemos llegado tras la realización de este trabajo.

2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO: EL NACIMIENTO DEL RAP

Para entender mejor el contexto en el que se desarrolla el objeto de estudio de este trabajo, es necesario contextualizar la situación de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos durante los últimos años.

En el siglo XIX, durante la esclavitud, a las personas negras se las consideraba personas felices, asustadizas e incapaces de vivir sin reglas. Después del final de la esclavitud en 1865, y, por lo tanto, de la emancipación de la comunidad negra, se les concebía como personas violentas y criminales. Las grandes ciudades ocupadas por personas blancas fomentaban este prejuicio, por lo que los migrantes tuvieron que ser desplazados a guetos como el Bronx, hasta el punto de que el gobierno les prohibía el acceso a adquirir una vivienda fuera de estos barrios marginales (Shabazz, 2021).

La situación que se vivía en los años 70 en Nueva York, en concreto, en el barrio del Bronx, no era la mejor para sus habitantes. En esa época, la ciudad sufría una crisis económica y financiera. Según Shabazz (2021), «By the mid-1970s, the Bronx lost 600,000 manufacturing jobs. South Bronx residents were making only half New York's average annual income and just 40% of what the rest of the nation was making. Youth unemployment was 60%, but some believe it was closer to 80%». Consecuentemente, comenzaron a aparecer bandas delictivas y se produjo un auge en el mercado de la droga que provocaba una nefasta calidad de vida a los habitantes de la zona (McCoy, 2017).

Ese es el contexto en el que nace la cultura hip hop, también conocida como «cultura negra», una cultura en la que las personas de origen afroamericano encontraron un sentimiento de unión y de la que nació el rap, la práctica musical de la cultura hip hop. Este surge como respuesta a las injusticias sociales y a la segregación racial y económica a las que se enfrentaba y sigue enfrentándose la comunidad afroamericana en Estados Unidos (McCoy, 2017).

Sin embargo, la producción de música realizada por la comunidad negra no se limita solo a este género. Shabazz (2021) hace hincapié en el hecho de que las prácticas de la cultura negra están directamente relacionadas con las condiciones en las que han vivido las personas de esta comunidad. Así, nacen géneros como el góspel, blues, reggae o jazz, los cuales se desarrollaron en el seno de la comunidad negra. Además, a la cultura hip hop se le adjudican otras disciplinas artísticas, aparte del rap, como el break, el scratch y el grafiti (McCoy, 2017).

Por su parte, el rap va creciendo y tomando cada vez más importancia en el panorama musical y cultural de Estados Unidos durante los años 80, a los que se conoce como la primera Edad Dorada del rap. En los años 90, fue tal su importancia que surgió el término «hiphop nation» para hacer referencia a Estados Unidos, ya que la cultura hip hop estaba presente en revistas y periódicos como Vibe Magazine, The Source o XXL, y en programas de televisión como Yo! MTV Raps o Rap City (McCoy, 2017). En solo 30 años, el rap (el elemento más conocido de la cultura hip hop) se establece como uno de los géneros principales de la música a escala mundial, e incluso llegó a adquirir más fama que géneros que ya estaban previamente establecidos en el panorama musical global (Shabazz, 2021).

A partir del siglo XXI el rap pasa a ser un género mainstream conocido alrededor del mundo. En Francia, por ejemplo, según un sondeo realizado en 2010 por la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de la musique*, el 10% de la sociedad francesa consumía rap (Ferreiro, 2014).

Por otra parte, es necesario hacer hincapié en el hecho de que cada género musical tiene sus propias normas, técnicas y enfoques, por lo que hay que tener en cuenta diferentes aspectos a la hora de acometer la tarea de traducir una canción. Susam-Sarajeva (2008) considera que la música está intrínsecamente relacionada con la identidad y representación étnica, lingüística, cultural, de género y nacional. Por lo tanto, existen ciertos géneros o canciones que pueden verse excluidos de la traducción a otras lenguas que no comparten la misma cultura o quedar restringidos a un público en concreto. La

etnia y la ideología son aspectos de vital importancia en la música popular porque esta aporta un sentido de identidad local, sobre todo si se relaciona con temas como el nacionalismo o contiene críticas sociales. Esto queda reflejado en las siguientes palabras de Androutsopoulos (2010, p. 22):

The crucial point is an artist explicit self-identification with an ethnic group (...) and their engagement with issues of ethnicity and migration. In that sense, 'migrant hip hop' is a cover term for narratives of migration and ethnicity, including the migration experience; testimonies of discrimination, exclusion and racist aggression (...); the pride and burden of ethnic heritage; the tension between dominant society and the ethnic group; and the search for new spaces or identity.

Por lo tanto, en la cultura hip hop, es frecuente que las experiencias negativas, comunes a determinados grupos sociales o étnicos, se expresen mediante el rap, que se convierte así en un instrumento de denuncia y reivindicación social.

2.2. LA PARATRADUCCIÓN Y EL RAPERO COMO INTÉRPRETE

A partir de 2004 surgió entre los estudiosos de la traducción el concepto de «paratraducción». Este concepto fue acuñado por el equipo de Investigación de Traducción y Paratraducción de la Universidad de Vigo, y sus principales exponentes fueron José Yuste Frías y Xoán Manuel Garrido Vilariño (Garrido y Yuste, 2022: p. 9).

Así, la paratraducción pretende convertir el acto de traducir en una actividad transdisciplinar, en la que no solamente se tienen en cuenta los elementos lingüísticos y literarios, sino también los semióticos, culturales, filosóficos, antropológicos, ideológicos, éticos, políticos y económicos. Lo que se pretende con esta teoría es facilitar el análisis de las circunstancias y los elementos en los que se envuelven los textos actualmente (Yuste, 2022).

Aunque esto se puede afirmar de la traducción en general, no cabe duda de que la paratraducción añade un matiz diferente dentro del contexto de este trabajo, principalmente porque un acto paratraductivo se puede dar en una misma lengua.

A diferencia de otros cantantes, el rapero se constituye en una especie de mediador entre dos mundos y parte de su tarea consiste en traducir la realidad que se vive en su comunidad, casi siempre en forma de denuncia, para los que no la han experimentado. Por lo tanto, el rapero realiza un acto paratraductivo en el que funciona como mediador entre dos colectivos distintos: expresa las denuncias de las personas que viven en las zonas suburbanas de una ciudad hacia el sistema (Ferreiro, 2014).

Según el DLE, entre las acepciones de «interpretar» están las siguientes:

- 1. tr. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto.
- 4. tr. Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.

Es en cualquiera de estos dos sentidos que se atribuye al rapero el rol de intérprete en la sociedad debido a que se le considera el portavoz de los intereses y las reivindicaciones de las minorías.

En efecto, el contenido de las canciones del género rap está generalmente relacionado con la situación y experiencias de las personas que viven en barrios desfavorecidos. Ferreiro (2014, p.99) presenta al rapero como mediador y portavoz entre el área suburbana y el sistema con una gráfica que refleja lo que este autor llama un acto paratraductivo y comunicativo:

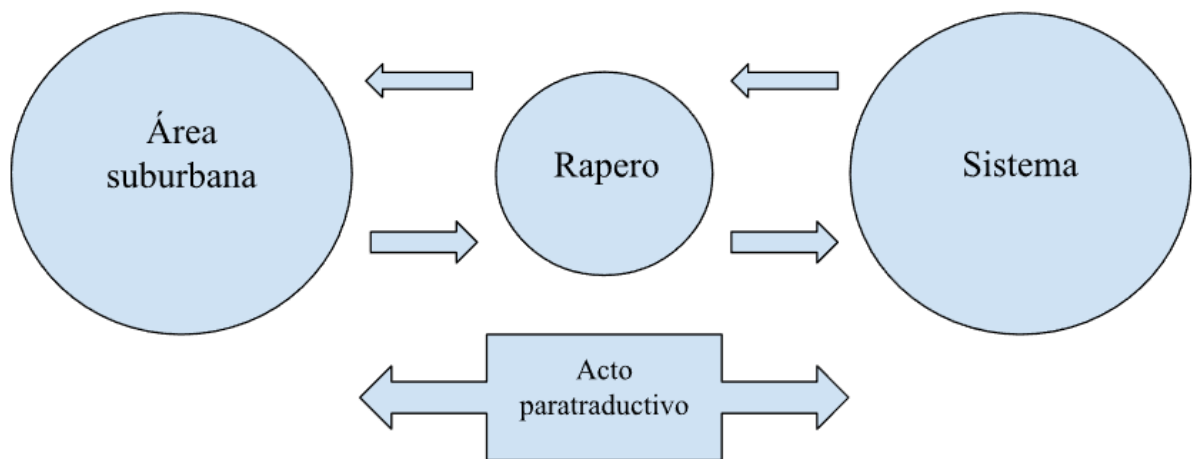


Figura 1. Acto paratraductivo y comunicativo

La paratraducción supone una teoría de vital importancia para el desarrollo de la parte práctica del presente trabajo ya que, por un lado, la composición de la canción que constituye el TO tiene como base un trasfondo histórico, social e ideológico, y cuenta con un componente reivindicativo que hay que observar para poder entender la intención del autor; y, por otro lado, la canción elegida presenta, por un parte, varios culturemas e implicaturas que requieren de una solución traductológica para su comprensión en la cultura meta.

2.3. RASGOS DISTINTIVOS DEL AFRICAN AMERICAN ENGLISH

A pesar de que en el panorama musical actual nos encontramos con muchos raperos blancos como Eminem o Jack Harlow, en este trabajo nos vamos a centrar principalmente en las canciones de rap que son creadas por raperos con raíces afroamericanas. Esto implica que las canciones que se van a analizar pertenecen al denominado *African American English* (AAE por sus siglas en inglés), por lo que es conveniente detenernos a examinar las particularidades que presenta esta variante del inglés y cómo pueden afectar a la traducción cualquier texto, ya sea oral o escrito, en el que esta se emplee.

Debido a la segregación racial que ha sufrido con el paso del tiempo, la comunidad afroamericana ha desarrollado una variedad lingüística específica, el AAE, con una serie de rasgos distintivos. Esta variación lingüística destaca dentro de la comunidad afroamericana estadounidense por sus particularidades fonéticas, fonológicas, léxicas y morfosintácticas, y estará presente en cualquier material audiovisual estadounidense generado en el seno de este grupo étnico.

En este trabajo, prestaremos especial importancia a las variaciones del léxico y la morfosintaxis características del AAE, ya que son las que analizaremos con mayor detalle en la parte práctica. Por lo tanto, a continuación, expondremos los rasgos léxicos y morfosintácticos del AAE más comunes en las canciones de rap. En cada particularidad que presentamos del AAE hemos buscado y añadido un verso de alguna canción que pertenezca al género rap con el objetivo de acreditar la presencia del AAE en este género y hacer más visible el rasgo distintivo.

Méndez (2019, p. 37) recoge las características del AAE a nivel morfosintáctico compiladas por los autores Rickford (1999, p. 6-9), Green (2002, p. 34-105) y Trotta & Blyahher (2011, p. 19-31):

a) Ausencia del verbo copulativo/auxiliar (*is* y *are*) en tiempos presentes: *He Ø tall* (*He is tall*) o *They Ø running* (*They are running*).

Pull up on your block, then break it down: we playin' Tetris (HUMBLE., Kendrick Lamar)

b) Uso de *be* invariable para acciones habituales: *He be walkin'* (*He usually walks*). En interrogativas y negativas, se usa con el auxiliar *do*: *Do he be walking every day?, She don't be sick, do she?*

I know I be talkin' shit (Consistency, Megan Thee Stallion)

c) Uso de *be* invariable en lugar del futuro *will be*: *He be here tomorrow (He will be here tomorrow)*.

If I quit this season, I still be the greatest, funk (HUMBLE, Kendrick Lamar)

d) Uso de *been* o *bin* átono en lugar de *has/have been*: *He been sick (He has been sick)*.

He said: "K-Dot, can you pray for me? It been a fucked up day for me (XXX., Kendrick Lamar)

e) Uso de *BIN* enfático para señalar un período lejano: *She BIN married (She has been married for a long time (and still is)*.

Came up, we bin out

Up town, sun down

Keep up, this money nigga (Breathe, Birdman)

f) Ausencia de *-s* en la tercera persona de singular del presente, uso de *don't* en vez de *doesn't* y de *have* en lugar de *has*: *He walkØ (He walks), He don't sing (He doesn't sing), She have it (She has it)*.

That's just all he know, he don't know nothin' else (SICKO MODE, Drake)

g) Generalización de *is* y *was* en segunda persona y plurales: *They is some crazy folk (They are some crazy folk), We was there (We were there)*.

My Louboutins new, so my bottoms, they is redder (The way life goes, Lil Uzi Vert)

h) Uso de *y'all* como contracción de *you all*.

Niggas wanted to kill me and y'all still with 'em

Nigga, y'all chill with 'em, and y'all wonder why we not friends? (Love All, Jay-Z)

i) Uso generalizado de *ain't* para la negación en lugar de *am not, isn't, aren't, hasn't, haven't, didn't*.

You ain't shit without a body on your belt

You ain't shit without a ticket on your plate

You ain't sick enough to pull it on yourself

You ain't rich enough to hit the lot and skate (DNA., Kendrick Lamar)

j) Negación múltiple o concordancia negativa (negación del auxiliar y de todos los pronombres indefinidos de la frase): *I don't never have no problems (I don't ever have problems)*.

Tell my wife that I hate the Rolls so I don't never drive it (No More Parties in LA, Kanye West)

De igual manera, Méndez (2019, p. 36-37) aborda las particularidades léxicas del AAE, entre las que destacan tres términos:

a) Ass: Se utiliza de forma metonímica para referirse a otra persona con un matiz enfático (Naranjo Sánchez, 2015, p. 427), o como parte de una construcción que Spears (1998) denomina -ass words, como por ejemplo, bitch-ass, normalmente en función de intensificador.

Cosplay gangsters, fake-ass accents (HISS, Megan Thee Stallion)

b) Nigga: Las personas negras han tomado el control de este término despectivo y la usan entre ellos sin connotaciones negativas. Es un término que puede usarse de manera tanto positiva como negativa, e incluso con un uso neutral en el que simplemente sustituye a *guy* o *dude* (Spears, 1998).

Want it all, I won't leave a breadcrumb

Bitch, what? I thought a nigga said somethin' (redrum, 21 Savage)

c) Shit: tiene numerosos significados, y su potencial creativo sólo depende de los vacíos semánticos que rellene. Por ejemplo, en ocasiones se usa como sustituto de *stuff* (Naranjo Sánchez, 2015, p. 429).

G-packs get off quick, forever niggas talk shit (N.Y. State of Mind, Nas)

Además de estos tres rasgos distintivos del AAE, en las canciones de rap cantadas por raperos y raperas de origen afroamericano, nos encontramos con acortamientos de palabras para que la frase pueda caber en el verso:

Finna= Finally: I'm finna get this shit off my chest and lay it to rest (HISS, Megan Thee Stallion)

Prolly= Probably: I'm the hottest in the street, know you proolly heard of me (Bodak Yellow, Cardi B)

Como ya se ha indicado, el rap nació como una respuesta a la situación marginal de la población afroamericana. Sin embargo, muchas canciones no contienen críticas sociales, sino que los artistas utilizan este género para presumir de lo extremadamente ricos que son, de todas sus posesiones o incluso alardear de su propio físico. Asimismo, las canciones de rap suelen incluir abundantes referencias culturales, tanto internacionales como locales, de «la televisión, el deporte, los videojuegos y... los géneros populares

como la música pop, el cómic [o] el cine» (Unamuno, 2001, p. 241), como se observa en los siguientes ejemplos, donde se hace referencia al mundo del arte (Mona Lisa), al cine (Thanos, Marvel) y al deporte (Shaquille O'Neal):

I'm the hood Mona Lisa, break a nigga into pieces

(Savage, Megan Thee Stallion)

At the snap of my fingers, I'm Thanos, da-na, da-na

(SPAGUETTII, Beyoncé)

Racks stack up Shaq height

(Up, Cardi B)

Como decíamos al principio de este epígrafe, para hacer accesible el contenido de este género musical a un público amplio, no perteneciente a las generaciones jóvenes de la comunidad afroamericana, se requiere su traducción a otras lenguas (Méndez, 2019). Por ello, una vez expuestas las particularidades del AAE presentes en las canciones de este género, conviene hablar sobre cómo se suele afrontar la traducción de las canciones y las posibles estrategias de traducción que se puedan aplicar para realizar una traducción fiel al TO.

2.4. SINGULARIDADES DE LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES

La música desempeña un papel fundamental en el contenido audiovisual que se consume actualmente; muchas veces, esta nace con vocación universal y se suelen realizar adaptaciones y versiones de una misma canción para los distintos mercados. Sin embargo, la traducción de canciones no es una tarea fácil ni se encarga siempre a profesionales de la traducción.

Normalmente, las canciones contienen múltiples referentes culturales, rima, métrica, entre otros aspectos que complican la tarea del traductor. Estas complejidades obligan al traductor a abordar este reto desde un enfoque multidisciplinar en el que entran en juego capacidades como la creatividad y propiedades textuales como la intertextualidad, principalmente porque la música está íntimamente relacionada con la identidad étnica, cultural, lingüística y nacional de un grupo social.

Por otra parte, gran cantidad de las traducciones de canciones que podemos encontrar hoy en día son hechas por fans publicadas en sitios no oficiales. Lejos de ser una actividad minoritaria, estas páginas son frecuentes en Internet, por lo que cabe pensar que si hay un colectivo de personas que dedica su tiempo a traducir las canciones, esto

significa que es una respuesta a la falta de profesionalización y regularización en la traducción de canciones.

Por este motivo, varios académicos que se han dedicado al estudio de la traducción de canciones opinan que estas dificultades subyacen en la falta de interés que el asunto ha despertado entre los profesionales y estudiosos de la traducción. Susam-Sarajeva (2008, p. 188), indica que «the reason why music is not taken sufficiently seriously is because of the difficulty of explaining how it works culturally», Johan Franzon (2008, p. 374), quien afirma que «until quite recently, the translation of songs did not attract much attention within translation studies; one reason might be lack of clarity as to the professional identity of the people who do translate songs» o Low (2003, p. 88), quien responde a la siguiente pregunta: «Why are so many attempts at singable translation defective? I blame two things: the inherent difficulty of the task, and the poor strategies of some people who have attempted it».

Sin embargo, existen muchas ocasiones en las que la traducción de canciones es especialmente importante y, por lo tanto, se requiere una profesionalización de la tarea. Ejemplos de ello se dan cuando las canciones van acompañadas de contenido audiovisual y sus letras transmiten un mensaje con una carga semántica que está intrínsecamente relacionada con lo que estamos viendo. Es el caso de las películas de Disney, por ejemplo, en las cuales se decide adoptar una versión de la canción para cada idioma porque es necesario para poder relacionar lo que estamos escuchando con lo que estamos viendo.

No obstante, un gran número de canciones que guardan relación con la trama de algunas películas y series que consumimos no se llega a traducir. Un claro ejemplo actual es la canción «What was I made for?» de Billie Eilish para la película «Barbie», la cual empieza a sonar cuando la protagonista se plantea por primera vez cuestiones que la cantante relata en su canción:

*“I used to know, but I'm not sure now
What was I made for?
Looked so alive, turns out I'm not real
Just somethin' you paid for
What was I made for?
'Cause I, I
I don't know how to feel
But I wanna try*

I don't know how to feel
But someday, I might
(*What was I made for?*, Billie Eilish)

Si el espectador de la película sabe inglés, podrá relacionar directamente el significado de la letra con el momento de introspección por el que pasa la protagonista de la película al llegar al mundo real. Si el espectador no sabe inglés, no tendrá esta experiencia y por lo tanto, como afirma Desblache (2018), en muchos casos, se le niega al público esa carga semántica extra que aporta la canción, la cual puede contradecir o enriquecer la trama de la película.

Asimismo, nos encontramos con otras ocasiones en las que la traducción de canciones es necesaria para la comprensión del argumento de la obra, como las películas musicales, la ópera, canciones populares o la interpretación de canciones para personas sordas o con discapacidades auditivas, de la que hacen uso varios artistas en el ámbito internacional, como Rihanna, y también en el nacional, como Rozalén.

A pesar de que la música es algo que se puede disfrutar, aunque el receptor no entienda el mensaje que el emisor está transmitiendo, la traducción de una canción no solo enriquece la experiencia del oyente, sino que también una versión cantable puede incrementar las ventas de la canción, hace accesible su contenido y permite a otros cantantes expresar el significado semántico de una canción en otro idioma (Susam-Sarajeva, 2008).

A la hora de abordar la traducción de canciones, se han propuesto distintos enfoques, teorías y conceptos. Entre los más destacados nos encontramos con Johan Franzon (2008), quien establece un concepto crucial en su libro «Choices in the Song Translation», la «singability», que, según el autor, es la adaptación musico-verbal del texto a la música. Franzon (2008, p. 1) añade que «this musico-verbal unity may consist of several layers – prosodic, poetic and semantic-reflexive. These layers may sometimes be modified, or optional, but they would be united in a fully functional and singable target text lyric». Esto va a determinar la manera en la que traducimos una canción, ya que, si queremos solamente transmitir el significado de la canción sin tener en cuenta los aspectos técnicos de la música como la rima o la métrica, una traducción semánticamente cercana al texto origen será suficiente. Sin embargo, si queremos una versión cantable de esta canción, deberemos tener en cuenta otros elementos externos a la traductología, como la prosodia.

El ya mencionado Johan Franzon determina en esta misma obra que un traductor tiene 5 opciones a la hora de traducir una canción:

1. No traducirla.
2. Traducir la letra sin tener en cuenta la música.
3. Crear una nueva letra para esa canción.
4. Adaptar la música a la traducción.
5. Adaptar la traducción a la música.

Franzon insiste también en el desafío de la traducción de canciones, ya que una traducción que se ajuste semánticamente a la letra va a ser difícil de cantar junto a la música que acompaña a la canción original, y una traducción que se ajuste a la música de la canción original requerirá un sacrificio de la letra.

De hecho, teniendo en cuenta lo expuesto sobre las características específicas del AAE, cabe destacar que traducir este género no solo radica en las particularidades morfosintácticas y léxicas, sino que, al igual que cualquier otra canción, la música «is designed to very closely fit the sonorities of the language being set, and translating the text into another language with other sonorities has subtle implications—even assuming all the accents fall in the right places— for rhythmic and melodic nuances» (Chanan, 2013, Preface, XIII).

Asimismo, Low (2003, p. 92-98) propone una teoría denominada «Pentathlon Principle», la cual consiste en ajustarse lo máximo posible al TO teniendo en cuenta 5 aspectos: la cantabilidad (*singability*), el sentido (*sense*), la naturalidad (*naturalness*), el ritmo (*rhythm*) y la rima (*rhyme*).

La *singability* aparece en otras teorías de la traducción de canciones, pero no todos los autores comparten que tener en cuenta este aspecto sea necesario para gestionar cada canción desde el punto de vista de la traducción, ya que muchas veces, por ejemplo, solo se traduce la canción con una función informativa. De hecho, Low (2003, p.88) declara lo siguiente:

«I acknowledge some sympathy for the view that singing songs in translation is a bad idea (...). Their main reason is the strong claim of the original language: only the source text offers the actual words set by the composer, with all their phonic features such as rhymes and vowel sounds, and of course their integral meaning. Another important reason is the defective nature of most target texts: they are often marred by forced rhymes and unnatural language, so that performers simply cannot sing them with conviction».

Por ello, salvo excepciones, como el caso de las películas musicales, ya mencionadas al comienzo de este capítulo, la traducción de canciones no implica

necesariamente que se puedan cantar. En gran medida, la traducción dependerá del método que aporte el traductor en función del encargo recibido.

2.5. MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

Con el desarrollo de la traducción como disciplina científica, han surgido diversas teorías para tratar de explicar las causas que llevan a los traductores a tomar unas decisiones u otras, a la hora de proponer un determinado TM. Por ejemplo, en el contexto de este trabajo, cobra gran importancia la ya mencionada paratraducción, pues está relacionada directamente con el entorno en el que se desarrolla todo nuestro TO y pone el acento en el papel del rapero como intérprete de una sociedad.

Asimismo, las teorías de traducción dirigen la toma de decisiones a nivel textual, pero, ante cada reto o problema de traducción, el profesional debe adoptar procedimientos adecuados para obtener un resultado que se ajuste a la teoría o teorías por las que se rige. Vinay y Darbelnet (1958) contemplan tres planos en los que operan los procedimientos: el léxico, el de la organización (morfología y sintaxis) y el del mensaje. Los siete procedimientos esenciales que proponen se clasifican en procedimientos directos (traducción literal) y oblicuos.

Los tres procedimientos directos según estos autores son:

- El préstamo: una palabra incorporada a otra lengua sin traducirla.
- El calco: el préstamo de un sintagma extranjero con una traducción literal de sus elementos.
- La traducción literal: la traducción palabra por palabra.

Y los cuatro procedimientos oblicuos que establecen estos autores los exponemos a continuación:

- Transposición: cambio de categoría gramatical.
- Modulación: cambio de punto de vista, de enfoque, o de categoría de pensamiento.
- Equivalencia: expresa una misma situación con una redacción completamente distinta.
- Adaptación: se utiliza una equivalencia reconocida entre dos situaciones.

Debido a la tipología textual a la que nos encontramos en este trabajo, resultarán de mayor interés los procedimientos oblicuos, ya que permiten al traductor una mayor libertad durante la toma de decisiones.

Newmark (1988), por su parte, también emplea el concepto de «procedimiento» y distingue más de quince, algunos de los cuales ya contemplaban Vinay y Darbelnet y como veremos, son similares a las técnicas que comentaremos. Por ejemplo:

- La traducción reconocida: el empleo de un término oficial o comúnmente aceptado, aunque no sea el más adecuado para la traducción.
- El equivalente funcional: el empleo de una palabra culturalmente neutra y añadir un nuevo término específico.
- La naturalización: la adaptación de una palabra de la lengua original a la pronunciación y morfología de la lengua de llegada.
- La etiqueta de traducción: el empleo de una traducción provisional para un término nuevo. En principio, se basaría en una traducción literal.

Como vemos, lo que estos autores denominan «procedimiento» equivale en muchos casos a lo que otros autores, como Hurtado (1996), considera «técnica». En este trabajo seguiremos su distinción, que diferencia los términos «método de traducción», «estrategia de traducción» y «técnicas de traducción». Su nomenclatura, y en particular su propuesta de técnicas de traducción, nos guiarán al enfrentarnos a los posibles problemas de traducción que aparezcan en canciones escritas y cantadas en la variedad del inglés AAE.

A su vez, dicha propuesta está basada en teorías anteriores, por lo que cabe la posibilidad de que haya aspectos que coinciden con las teorías previamente explicadas. Es el caso, por ejemplo, de la traducción reconocida de Newmark (1988) y el equivalente acuñado de Hurtado (1996).

2.5.1. Métodos de traducción

El método de traducción es una noción global y se refiere a la manera «en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios» (Hurtado, 1996: p. 241). Afecta, por tanto, a la postura que el traductor adopta respecto al texto general, no ante cada uno de los problemas concretos de traducción.

Hurtado (1996) propone 4 métodos, cada uno de ellos fundamentado en principios diferentes. Cada método se utilizará en un texto u otro dependiendo, principalmente, de la finalidad de la traducción.

- Método interpretativo-comunicativo: centrado en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original con el fin de intentar producir el mismo efecto en el destinatario.
- Método literal: el traductor se encarga de reproducir el sistema lingüístico de partida o la forma del texto original, es decir, palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase.
- Método libre: caracterizado por mantener en el texto meta las mismas funciones e información del texto original, pero no necesariamente el sentido de cada parte. En este método, se cambian categorías de la dimensión semiótica, como el género textual, o de la dimensión comunicativa, como el tono, debido a un cambio de destinatario, a un uso diferente de la traducción, a condicionamientos del contexto receptor, o a una decisión personal.
- Método filológico: hace referencia a la adición de notas con comentarios filológicos, históricos, etc., aplicable a textos generalmente dirigidos a eruditos o estudiantes.

Cada uno de estos métodos prima un acercamiento al TM desde posturas diferentes, pero no necesariamente contradictorias. En el caso de las canciones de rap, con un gran componente reivindicativo, se buscará mantener el tono de denuncia por encima de otros aspectos. Esto se puede conseguir con distintos métodos, a excepción quizás del filológico. El traductor decidirá en cada caso mediante qué método obtiene mejor el fin que persigue.

2.5.2. Técnicas y estrategias de traducción

Según Hurtado (1996, 256-257), la técnica de traducción es un «(...) procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras». Asimismo, esta autora añade que «(...) la técnica afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto, que manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones» y que «es un resultado que

responde a una opción del traductor; su validez vendrá dada por cuestiones diversas, derivadas del contexto, de la finalidad de la traducción, (...)».

Como es lógico, la técnica está relacionada con el método que el traductor adopte. Si, por ejemplo, el traductor tiene como objetivo realizar una versión exotizante, se recurrirá a técnicas como el préstamo (Hurtado, 1996).

El empleo de una técnica de traducción u otra dependerá de 5 factores fundamentales:

1. El género al que pertenece el texto.
2. El tipo de traducción.
3. La modalidad de la traducción.
4. La finalidad de la traducción y las características del destinatario.
5. El método elegido.

En su propuesta de clasificación, Hurtado (1996, p. 269) incluye 18 técnicas:

- Adaptación: se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. Por ejemplo, *baseball* por fútbol.
- Ampliación lingüística: se añaden elementos lingüísticos. Por ejemplo: *No way= De ninguna de las maneras*.
- Amplificación: se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc. Por ejemplo, en una traducción del árabe al castellano *el mes del ayuno para los musulmanes junto a Ramadán*.
- Calco: se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico o estructural. Por ejemplo: el término inglés *Normal School* del francés *École normal*.
- Compensación: se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar que aparece situado en el texto original. Por ejemplo: “Boy, it began to rain like a bastard”: «¡Hostia! ¡De pronto empezó a llover a cántaros!». La carga emotiva de la expresión informal «like a bastard» se pierde en la traducción, más formal de «a cántaros». Por eso se opta por introducir «hostia», expresión de registro

coloquial en español, al comienzo de la oración¹.

- Compresión lingüística: se sintetizan los elementos lingüísticos. Por ejemplo, traducir al castellano la frase interrogativa inglesa *Yes, so what?* Por *¿Y?*.
- Creación discursiva: se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Por ejemplo: la traducción de la película inglesa *Rumble fish* por *La ley de la calle*.
- Descripción: se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función. Por ejemplo: traducir el *panetone* italiano como *el bizcocho tradicional que se toma en Noche Vieja en Italia*.
- Elisión: no se formulan elementos de información presentes en el texto original. Por ejemplo: *el mes del ayuno* como aposición a *Ramadán*.
- Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta. Por ejemplo: traducir la expresión inglesa *They are as like as two peas* y *Se parecen como dos gotas de agua*.
- Generalización: se utiliza un término más general o neutro. Por ejemplo, traducir los términos franceses *guichet*, *fenêtre* o *devanture* por *window* en inglés.
- Modulación: se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural. Por ejemplo: el equivalente en árabe de *Vas a tener un hijo* (literalmente *Vas a convertirte en padre*).
- Particularización: se utiliza un término más preciso o concreto. Por ejemplo, traducir el término en inglés *window* por el francés *guichet*.
- Préstamo: se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro, es decir, sin ningún cambio (*lobby*) o naturalizado, es decir, una transliteración de la lengua extranjera (*líder*).
- Sustitución: se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa. Por ejemplo, traducir el gesto árabe de llevarse la mano al corazón por *gracias*.
- Traducción literal: se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión. Por ejemplo, traducir *They are as like as two peas* por *Se parecen como dos guisantes*.

¹ A falta de un ejemplo en la teoría de Hurtado, he añadido uno propio para ilustrar en qué consiste esta técnica.

- Transposición: se cambia la categoría gramatical. Por ejemplo, traducir al castellano *He will soon be back* por *No tardará en venir*.
- Variación: se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística. Por ejemplo, un cambio de tono en adaptaciones de novelas para niños.

Por último, la estrategia de traducción se define como «los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas» (Hurtado, 1996). Por lo tanto, las estrategias están más centradas en la solución de problemas y no en un procedimiento verbal concreto, como lo es la técnica. No obstante, por su misma definición, algunos mecanismos pueden funcionar como técnicas y estrategias al mismo tiempo (Hurtado, 1996).

La distinción de Hurtado facilitará la resolución de problemas que aparezcan una vez nos enfrentemos a la traducción de canciones, al AAE, o a ambos, como es el caso de este trabajo. Esta condición del TO que vamos a analizar en la parte práctica supone un reto doble para el traductor.

3. DESARROLLO DEL EJERCICIO PRÁCTICO

3.1. ANÁLISIS DEL TO

Kendrick Lamar Duckworth, el autor que analizaremos, es un rapero estadounidense que creció en la zona conflictiva de Compton, California (Encyclopedia Britannica). Como relata en sus canciones, desde muy pequeño experimentó situaciones opresivas y violentas por su origen afroamericano, por lo que desde adolescente se dedicó a la composición de canciones y poco a poco fue sacando proyectos como «Section.80» y «good kid, m.A.A.d city» que le coronarían como uno de los raperos más influyentes de los últimos años, hasta ocupar en el año 2023 el puesto número 2 dentro del top 50 de raperos de todos los tiempos según *Billboard*.

Por su parte, *Alright*, lanzada en el año 2015 es una canción que ha experimentado un buen recibimiento no solo por la comunidad afroamericana, quien se siente identificada con la letra, sino por el panorama musical en general. Ha tenido tanta

influencia que incluso se le ha considerado un himno del movimiento Black Lives Matter, el cual nace como respuesta a las injusticias sociales que las personas negras han sufrido en Estados Unidos a lo largo de la historia, principalmente relacionado con la brutalidad policia. Ming Francis y Wright-Rigueur (2021, p.441) lo definen como el movimiento más grande a favor de la justicia racial en la historia de Estados Unidos. Este movimiento surge en 2013, después de que el hashtag #BlackLivesMatter se viralizara en redes sociales.

En su estudio sobre la canción mencionada, Noriko Manabe (2019) recoge varias declaraciones que confirman la relevancia que Kendrick Lamar y su canción *Alright* han tenido en las reivindicaciones de la comunidad afroamericana y en el panorama musical en los últimos años:

“Alright” is perhaps the best-known song from Kendrick Lamar’s *To Pimp a Butterfly*. It has garnered numerous accolades, including Best Rap Song and Best Rap Performance at the 2016 Grammys (Rolling Stone 2016) and several best-of-2015 lists. Much of the praise stems from the song’s political import. In its summary of the song for the Best Hip-Hop Songs list, Billboard notes its presence in Black Lives Matter and the Million Man March, adding, “it would be criminal to overlook the social struggle that K.Dot [Lamar] captured from the frontlines with ‘Alright’” (Platon and Rhys 2015). As Matthew Schnipper (2015) notes in Pitchfork, “It has soundtracked a movement.” Generally interpreted as a message of hope during a dark time, the song has been called the “unofficial anthem of the Black Lives Matter movement” (O’Connor 2017), the “New Black National Anthem” to replace “Lift Every Voice and Sing” (Harris 2015) and this generation’s “We Shall Overcome,” making it “the most important rap record of the decade so far” (Garre 2015).

La narrativa de *Alright* está claramente relacionada con la temática del álbum al que pertenece, «*To Pimp A Butterfly*», en el que Lamar hace críticas constantes al materialismo, a la relación que tiene con su *hood*, a la aceptación personal, y asumir su papel como líder en esta lucha (Manabe, 2019). Por lo tanto, nos encontramos ante una canción con rasgos autobiográficos y referencias culturales.

Asimismo, el videoclip para la canción propuesta también contiene referencias que están intrínsecamente relacionadas con la letra. Por ejemplo, el lugar donde fue grabado es Oakland, una ciudad que, según Guedes (2023), «(...) is historically recognized for its duality of resistance and oppression through police brutality», entre otros aspectos, porque fue la cuna del Black Panther Party y del movimiento Black Lives Matter. Si observamos el vídeo de *Alright* podemos constatar que Kendrick Lamar está haciendo claras referencias a varios temas de los que habla en la letra de la canción, como el abuso de poder, la violencia policial o la lucha de la comunidad afroamericana contra el racismo.

McCoy (2017) también confirma el hecho de que *Alright* funciona como un himno hacia la comunidad afroamericana: «Kendrick Lamar’s *To Pimp a Butterfly* features songs such as “The Blacker the Berry” confronting police killings, mass incarceration, and inner-city violence. One song, in particular, however, “Alright,” has become a protest anthem for many Black Lives Matter activists».

3.2. REFERENTES CULTURALES E IMPLICATURAS EN *ALRIGHT*

A lo largo del trabajo se ha hecho hincapié en que afrontar nuestro TO, una canción del género rap que pertenece a un artista afroamericano, resulta un desafío para el traductor por varias razones. Los culturemas y las implicaturas que hay detrás de las letras de estas canciones son numerosos, por lo que requieren de una explicación y contextualización previa para entender posteriormente las decisiones que hemos tomado en la propuesta de traducción.

- *Nazareth*: ciudad en Israel donde creció Jesús, la figura central del cristianismo. En la traducción, se ha adoptado por su topónimo en español «Nazaret».
- MAC-11: la MAC-11 (Military Armament Corporation Model 11) es una pistola ametralladora o subfusil.
- *Benjamin*: en el primer verso de la canción, Kendrick Lamar reflexiona sarcásticamente sobre sus tres principales vicios: *painkillers, sex, and money*: *Painkillers only put me in the twilight / Where pretty pussy and Benjamin is the highlight*. La mención de Benjamin en este verso hace referencia a Benjamin Franklin, ya que su cara aparece en el billete de 100 dólares estadounidenses. Por lo tanto, Benjamin equivale al tercer vicio de Lamar: el dinero.
- *Chevy*: hace referencia al Chevrolet Chevy, un modelo de automóvil de dicha marca.
- *Forty acres and a mule*: literalmente, «cuarenta acres y una mula» es lo que se le prometió a los esclavos afroamericanos en Estados Unidos después de la Guerra de Secesión como indemnización por los daños causados.

- *Lucy*: acertamiento de Lucifer. Lo destacable en estos versos es que, en «Wesley's Theory», otra de las canciones de Kendrick Lamar, relata exactamente los mismos versos pero cambiando «Lucy» por «Uncle Sam»:

*Anything, see my name is Uncle Sam, I'm your dog
(Wesley's Theory, Kendrick Lamar)*

*What you want you, a house? You, a car?
Forty acres and a mule? A piano, a guitar?
Anything, see my name is Lucy, I'm your dog
(Alright, Kendrick Lamar)*

«Uncle Sam» supone la personificación nacional de Estados Unidos, probablemente mencionado en estos versos para reflejar la realidad capitalista en la que está sumergido el país. La presencia de Uncle Sam probablemente alude también al hecho de que usar dinero para la manipulación es parte de la cultura estadounidense, y la introducción de la presencia de Lucifer «obscures the connotation of the offer» (Heffernan 2016). Esta interpretación también la comparte Manabe (2019), quien expresa que «Through quotation, Lamar equates Lucy as temptress-devil with Uncle Sam, drawing parallels between American capitalism and consumerism, on one hand, and evil and social oppression, on the other».

- *Regal*: hace referencia a Buick Regal, una marca de coches.
- *Pat Dawg* y *Chad*: Pat Dawg era el primo de Kendrick Lamar, y Chad un amigo de la infancia. Ambos fallecieron.
- *Bick back*: nos encontramos ante un recurso literario denominado «aliteración», que consiste en la repetición del mismo sonido al comienzo de una serie de palabras con la intención de crear un estímulo auditivo en el receptor. Hace referencia al *phrasal verb* «kick back».
- *I black on track*: juego de palabras entre *back on track* y el hecho de que Lamar es negro.

3.3. CARACTERÍSTICAS DEL AAE EN *ALRIGHT*

Una vez se ha analizado la narrativa de la canción, procedemos a exponer los rasgos del AAE explicados previamente que están presentes en la letra de *Alright*.

INTRO

Alls my life, I has to fight, nigga

Alls my life, I—

Hard times like, "Yah!"

Bad trips like, "Yah!"

Nazareth

I'm fucked up, homie, you fucked up

But if God got us, then we gon' be alright

En la *Intro* se pueden observar dos rasgos distintivos de AAE, uno relacionado con el léxico y el otro con la morfosintaxis. Desde un punto de vista léxico, el uso de *nigga* aparece aquí por primera vez, pero estará presente durante toda la letra de la canción. En cuanto al campo morfosintáctico, observamos la ausencia del verbo copulativo en la oración «*I'm fucked up, homie, you fucked up*» y «*we gon' be alright*», que aparecerá a lo largo de toda la canción.

VERSE 1

Uh, and when I wake up

I recognize you're looking at me for the pay cut

But homicide be looking at you from the face down

What MAC-11 even boom with the bass down?

Schemin', and let me tell you 'bout my life

Painkillers only put me in the twilight

Where pretty pussy and Benjamin is the highlight

Now tell my momma I love her, but this what I like, Lord knows

Twenty of 'em in my Chevy, tell 'em all to come and get me

Reaping everything I sow, so my karma coming heavy

No preliminary hearings on my record

I'm a motherfucking gangster in silence for the record, uh

*Tell the world I know it's too late
Boys and girls, I think I've gone cray
Drown inside my vices all day
Won't you please believe when I say*

En este primer verso encontramos un caso del uso de *be* invariable para acciones habituales y futuras en «*But homicide be looking at you from the face down*», «*Now tell my momma I love her, but this what I like, Lord knows*» y en «*Reaping everything I sow, so my karma coming heavy*», así como la generalización de «*is*» en la segunda persona y plurales «*Where pretty pussy and Benjamin is the highlight*».

PRE-CHORUS

*Wouldn't you know
We been hurt, been down before
Nigga, when our pride was low
Lookin' at the world like, "Where do we go?"
Nigga, and we hate po-po
Wanna kill us dead in the street fo sho'
Nigga, I'm at the preacher's door
My knees gettin' weak, and my gun might blow
But we gon' be alright*

En el *Pre-Chorus* es destacable el empleo de los acortamientos propios de este género, como es el caso de «*po-po*» (*police*) y «*fo sho'*» (*for sure*). A nivel morfosintáctico, podemos observar el uso del *BIN* enfático para señalar un período lejano «*We been hurt, been down before*». Una vez más, se aprecia la ausencia del verbo copulativo en «*My knees gettin' weak, and my gun might blow*».

VERSE 2

*What you want you, a house? You, a car?
Forty acres and a mule? A piano, a guitar?
Anything, see my name is Lucy, I'm your dog
Motherfucker, you can live at the mall
I can see the evil, I can tell it, I know it's illegal*

I don't think about it, I deposit every other zero
Thinking of my partner, put the candy, paint it on the Regal
Digging in my pocket, ain't a profit big enough to feed you
Every day my logic get another dollar just to keep you
In the presence of your chico, ah!
I don't talk about it, be about it, every day I sequel
If I got it then you know you got it, Heaven, I can reach you
Pat Dawg, Pat Dawg, Pat Dawg, my dog, that's all
Bick back and Chad, I trap the bag for y'all
I rap, I black on track so rest assured
My rights, my wrongs; I write 'til I'm right with God

En el segundo verso de la canción, encontramos primeramente la presencia de *ain't*, el cual se utiliza de modo generalizado para la negación «*Digging in my pocket, ain't a profit big enough to feed you*». Asimismo, aparece la ausencia de la -s en la tercera persona de singular del presente en «*Every day my logic get another dollar just to keep you*» y aparece también el *be* invariable para acciones habituales «*I don't talk about it, be about it*». En este último ejemplo, además, se omite el sujeto. Por último, aparece la contracción *y'all* en «*I trap the bag for y'all*».

POEM

I remembered you was conflicted
Misusing your influence, sometimes I did the same
Abusing my power, full of resentment
Resentment that turned into a deep depression
Found myself screamin' in the hotel room
I didn't wanna self-destruct
The evils of Lucy was all around me
So I went runnin' for answers

En el poema final se aprecia la generalización de *is* y *was* en la segunda persona «*I remember you was conflicted*» y plurales «*The evils of Lucy was all around me*».

3.4. TRADUCCIÓN DEL TO

3.4.1. Criterios para la traducción

En líneas generales, los estudiosos que tratan la traducción de canciones como Peter Low, Johan Franzon o Lucile Desblache mencionan la cantabilidad como un rasgo importante en las versiones traducidas. Sin embargo, autores como el mismo Franzon o Chanan reconocen que también existe la posibilidad de traducir la letra sin tener en cuenta la música. En el género del rap, el factor reivindicativo parece cobrar mayor fuerza que la cantabilidad. En efecto, el rapero es mucho más que un intérprete dotado de una buena voz, que tiene el objetivo de entretener con su música. Este se erige en exponente de toda una comunidad y un estilo de vida. Por ello, nuestra propuesta es un ejercicio de paratraducción del inglés al español, al igual que el propio TO lo es respecto de una variedad del inglés estándar, hablado por una comunidad integrada en el sistema. De este modo, propondremos un TM no cantable que pudiera servir, por ejemplo, para el subtítulo de una película.

En los apartados anteriores, hemos expuesto los rasgos propios del AAE y los culturemas e implicaturas presentes en el TO. Para afrontar cada uno de los problemas de traducción que encontramos en el TO, aplicamos diferentes técnicas de traducción descritas por Hurtado y recogidas en el apartado 2.5.2 de este trabajo. El método de traducción que seguiremos es el interpretativo-comunicativo, ya que es el que más se ajusta a las necesidades textuales de la canción propuesta y de nuestros objetivos, principalmente porque buscamos generar un mismo efecto en el receptor, manteniendo en todo momento el sentido del TO y sin perder de vista el componente reivindicativo y de denuncia social que tienen tanto el TO como la producción musical del autor en su conjunto.

3.4.2. Propuesta de traducción comentada

En el presente apartado haremos una propuesta de traducción de *Alright* con sus respectivos comentarios justificativos. La organización de la traducción constará de 7 partes, que coinciden con las propuestas en la página web *Genius*, un portal reconocido, dedicado a la publicación de letras de canciones: *INTRO*, *CHORUS*, *VERSE 1*, *PRE-CHORUS*, *VERSE 2*, *OUTRO* y *POEM*. En el lado izquierdo de la tabla encontraremos

el TO, en el derecho se expondrá el TM. En negrita presentamos los pasajes que despiertan un mayor interés traductológico, y que comentaremos posteriormente.

<i>INTRO</i>	
<i>Alls my life, I has to fight, nigga</i>	He tenido que luchar toda mi vida, tío
<i>Alls my life, I—</i>	Toda mi vida, -
<i>Hard times like, "Yah!"</i>	Tiempos duros, sí
<i>Bad trips like, "Yah!"</i>	Viajes duros, sí
<i>Nazareth</i>	Nazaret
<i>I'm fucked up, homie, you fucked up</i>	Estoy jodido, amigo, estás jodido
<i>But if God got us, then we gon' be</i>	Pero si estamos en manos de Dios, todo
<i>alright</i>	irá bien

Tabla 1. INTRO

En primer lugar, es preciso resaltar la decisión que hemos tomado para la palabra *nigga* en este trabajo, una palabra de difícil solución desde un punto de vista traductológico por su carga histórica y social que aparece a lo largo de toda la canción. En su estudio sobre el African American English, Ortiz (2022, p. 179) describe la situación actual de esta palabra, la cual «se empleó durante la esclavitud y muchos decenios después de su abolición hasta los Civil Right Movements de las décadas de los años 50 y 60, cuando el uso de “nigger” por parte de los blancos pasó a convertirse en tabú y a considerarse racista». Sin embargo, muchos hablantes del AAVE se han apropiado de esta palabra para referirse los unos a los otros sin un tono despectivo. En el DLE encontramos la siguiente definición de la palabra «tío»: 9. m. y f. coloq. U. como apelativo para designar a un amigo o compañero. Por lo tanto, hemos decidido utilizar a modo de equivalente funcional a lo largo de toda la traducción.

En el tercer y cuarto verso de la *INTRO*, hemos empleado la elisión de «like», ya que, según el Cambridge Dictionary, esta palabra muchas veces se emplea como un adverbio para marcar una pausa o enfatizar. Asimismo, el diccionario reconoce que la expresión «yah» equivale a «yes».

Por último, hemos recurrido a la ampliación lingüística en «but if God got us», con el objetivo de usar una oración más natural en español. A su vez, como resultado, hemos realizado una modulación en la oración «we gon' be alright», por una propuesta de traducción que cambia la estructura gramatical, pero que sigue reflejando el sentido de esta.

<i>CHORUS</i>	
<i>Nigga, we gon' be alright</i>	Tío, todo irá bien
<i>Nigga, we gon' be alright</i>	Tío, todo irá bien
<i>We gon' be alright</i>	Todo irá bien
<i>Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright</i>	¿Me escuchas? ¿Me sientes? Todo irá bien
<i>Nigga, we gon' be alright</i>	Tío, todo irá bien
<i>Huh?</i> <i>We gon' be alright</i>	¿Vale? Todo irá bien
<i>Nigga, we gon' be alright</i>	Tío, todo irá bien
<i>Do you hear me, do you feel me? We gon' be alright</i>	¿Me escuchas? ¿Me sientes? Todo irá bien

Tabla 2. CHORUS

Según el Cambridge Dictionary, la expresión «huh» puede tener varias interpretaciones, por ejemplo, para mostrar desacuerdo, para dar a entender que no has entendido o escuchado algo, o para asegurarte de que la otra persona está de acuerdo con lo que has dicho. En este caso, creemos que la intención con la que se usa en el TO es la de comprobar que la otra persona ha entendido lo que se ha dicho, por lo que se ha propuesto la interjección «vale» en una oración interrogativa.

<i>VERSE 1</i>	
<i>Uh, and when I wake up</i>	Uh, y cuando me despierto
<i>I recognize you're looking at me for the pay cut</i>	Reconozco que me miras por la diferencia salarial
<i>But homicide be looking at you from the face down</i>	Pero el asesinato te está tentando
<i>What MAC-11 even boom with the bass down?</i>	¿Qué clase de MAC-11 se dispara sola?
<i>Schemin',</i>	Todo maquinado,
<i>and let me tell you 'bout my life</i>	y déjame contarte mi vida
<i>Painkillers only put me in the twilight</i>	Las drogas me dejan en la penumbra
<i>Where pretty pussy and Benjamin is the highlight</i>	Donde lo más importante son las tías buenorras y el dinero

<p><i>Now tell my momma I love her, but this what I like, Lord knows</i></p> <p><i>Twenty of 'em in my Chevy, tell 'em all to come and get me</i></p> <p><i>Reaping everything I sow, so my karma coming heavy</i></p> <p><i>No preliminary hearings on my record</i></p> <p><i>I'm a motherfucking gangster in silence for the record, uh</i></p> <p><i>Tell the world I know it's too late</i></p> <p><i>Boys and girls, I think I've gone cray</i></p> <p><i>Drown inside my vices all day</i></p> <p><i>Won't you please believe when I say</i></p>	<p>Y dile a mi madre que la quiero, pero esto es lo que me gusta, Dios lo sabe</p> <p>Veinte de ellas en mi Chevy, diles a todos que vengan a por mí</p> <p>Uno recoge lo que siembra, así que mi karma viene fuerte</p> <p>No tengo antecedentes de pruebas testificales</p> <p>Que conste en acta que soy un gánster, no un chivato, uh</p> <p>Dile al mundo que sé que es muy tarde</p> <p>Chicos, chicas, creo que me he vuelto loco</p> <p>Ahogado en mis vicios todo el día</p> <p>Por favor, no me creas cuando digo que</p>
--	---

Tabla 3. VERSE 1

Atendiendo a las técnicas de traducción de Hurtado, en este primer verso nos encontramos, primeramente, ante una comprensión lingüística en «be looking at you from the face down» y «even boom with the bass down». Se han sintetizado varios elementos lingüísticos para favorecer la calidad del subtítulo y la comprensión del receptor. De esta manera, la propuesta para esos dos pasajes es «te está tentando» y «se dispara sola», respectivamente, que reflejan el significado semántico del TO.

Por otro lado, en el siguiente pasaje hemos recurrido a la ampliación lingüística, por la que, a diferencia de la técnica empleada justo anteriormente, añadimos elementos lingüísticos para mejorar la comprensión del TO. «Schemin'» alude al hecho de que hay un plan secreto detrás, y en este caso está haciendo referencia a lo relatado anteriormente por el cantante. Según la definición del DLE, «maquinación» se ajusta perfectamente a la intención que hay detrás de «schemin'», y hemos añadido el elemento lingüístico «todo» para favorecer la naturalidad de la oración en español.

El siguiente aspecto por resaltar en la traducción es el caso de una modulación en dos elementos de TO: «pretty pussy» y «Benjamin». Después del análisis del TO, ya sabemos que aquí Lamar está haciendo referencia a sus dos vicios: el sexo y el dinero. Para «pretty pussy», opciones como «coños bonitos» o «chuchos bonitos» añaden un tono de vulgaridad al TM, mientras que traducirlo simplemente como «sexo» resulta

insuficiente y pobre. Por lo tanto, la traducción «tías buenorras» lleva implícito esa intención sexual y no resulta tan vulgar como las otras dos opciones. En el caso de «Benjamin», quizás en la cultura estadounidense es obvio el hecho de que alude al dinero, pero en la hispanohablante no. Por lo tanto, hemos decidido neutralizar este culturema y traducirlo como «dinero», ya que así favorece la comprensión del TM.

A continuación, nos encontramos con dos equivalentes acuñados. El primero se trata del refrán «uno recoge lo que siembra», que refleja a la perfección el «reaping everything I sow» ya que son equivalentes exactos. El segundo hace referencia a un término empleado en el lenguaje jurídico, «preliminary hearings», que según el Cornell Law School, «is an adversarial proceeding conducted by a judge or magistrate to determine if the prosecution has enough evidence to go to trial». Un equivalente en español para esta definición podría ser «testificación» o «pruebas testificales». Hemos decidido emplear el último porque resulta más preciso dentro del contexto.

Por último, teniendo en cuenta que en la oración anterior Lamar expresa que no delata a nadie, podemos traducir «in silence» como «chivato». En este caso recurrimos a la técnica de la modulación, que realiza un cambio de perspectiva, en este caso, para que el TM sea más idiomático. Cabe destacar además el juego de palabras que Lamar emplea con «for the record», que se utiliza tanto en el ámbito legal como en el coloquial. Hemos decidido mantener esta ambigüedad en el TM, pues en español también se emplea «que conste en acta» de forma literal, en el contexto judicial, y de forma figurada en la lengua común. Hemos cambiado la posición de esta estructura en la oración porque normalmente aparece al inicio de la frase, y no al final como es el caso del inglés.

<i>PRE-CHORUS</i>	
<p style="text-align: center;"><i>Wouldn't you know</i></p> <p style="text-align: center;"><i>We been hurt, been down before</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Nigga, when our pride was low</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Lookin' at the world like, "Where do we</i> <i>go?"</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Nigga, and we hate po-po</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Wanna kill us dead in the street fo sho'</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Nigga, I'm at the preacher's door</i></p>	<p>Nos han hecho daño, ya las hemos</p> <p>pasado canutas, para no variar</p> <p>Tío, apenas teníamos orgullo</p> <p>Mirando al mundo pensando ¿A dónde</p> <p>vamos?</p> <p>Tío, odiamos a la poli</p> <p>Quieren matarnos por las calles</p> <p>Tío, estoy en la puerta del predicador</p>

<i>My knees gettin' weak, and my gun might blow But we gon' be alright</i>	Ya me duelen las rodillas, mi pistola puede que se dispare Pero todo irá bien
--	---

Tabla 4. PRE-CHORUS

A lo largo del *PRE-CHORUS* es destacable el empleo de los equivalentes funcionales. Es el caso, por ejemplo, de «po-po», que claramente hace referencia a la policía y lo hemos traducido como «poli» porque es un acortamiento de «policía» bastante extendido en la comunidad hispanohablante, además de coincidir con la longitud de «po-po».

Por otro lado, en el inicio del *PRE-CHORUS* nos encontramos con el *idiom* inglés «wouldn't you know» que, según el diccionario Merriam-Webster, se usa «to say that something annoying that has happened is the kind of thing that often happens». Un posible equivalente a este *idiom* puede ser «para no variar», que contiene un tono sarcástico y que semánticamente funciona de manera similar al inglés.

Otro equivalente que podemos encontrar en esta traducción es el de «been down», una construcción que se suele usar en el lenguaje oral e informal, y que hemos traducido como «pasarlas canutas», que mantiene ese tono de informalidad y coincide semánticamente con la expresión del TO.

La otra técnica que hemos empleado en el TM es la transposición, visible en *was low* traducido como «apenas», ya que ha pasado de ser una oración copulativa en inglés a un adverbio en español. La transposición también se emplea al traducir *like*, que, según el Cambridge Dictionary, tiene un uso adverbial para hacer una pausa en el discurso oral. Por lo tanto, hemos decidido explicitar esa pausa, ya que el significado se encuentra implícito.

<i>VERSE 2</i>	
<i>What you want you, a house? You, a car?</i>	¿Qué es lo que quieres? ¿Una casa, un coche?
<i>Forty acres and a mule? A piano, a guitar?</i>	¿Cuarenta acres y una mula? ¿Un piano, una guitarra?
<i>Anything, see my name is Lucy, I'm your dog</i>	Lo que sea, mira, mi nombre es Lucy, soy tu fiel amigo

<p><i>Motherfucker, you can live at the mall</i></p> <p><i>I can see the evil, I can tell it, I know it's illegal</i></p> <p><i>I don't think about it, I deposit every other zero</i></p> <p><i>Thinking of my partner, put the candy, paint it on the Regal</i></p> <p><i>Digging in my pocket, ain't a profit big enough to feed you</i></p> <p><i>Every day my logic get another dollar just to keep you</i></p> <p><i>In the presence of your chico, ah!</i></p> <p><i>I don't talk about it, be about it, every day I sequel</i></p> <p><i>If I got it then you know you got it, Heaven, I can reach you</i></p> <p><i>Pat Dawg, Pat Dawg, Pat Dawg, my dog, that's all</i></p> <p><i>Bick back and Chad, I trap the bag for y'all</i></p> <p><i>I rap, I black on track so rest assured</i></p> <p><i>My rights, my wrongs; I write 'til I'm right with God</i></p>	<p>Cabrón, podrías vivir en el centro comercial</p> <p>Puedo ver al demonio, lo digo, sé que es ilegal</p> <p>No pienso mucho en ello, me sumo otro cero más</p> <p>Pensando en el Regal color candy de mi colega</p> <p>Busco en mi bolsillo y no hay dinero suficiente para satisfacerte</p> <p>Cada día pienso en conseguir otro dólar más para tenerte</p> <p>Junto a tu fiel amigo, ¡ah!</p> <p>Ni hablo ni pienso en ello, cada día voy cambiando</p> <p>Lo mío es tuyo, puedo alcanzar el cielo</p> <p>Pat Dawg, Pat Dawg, Pat Dawg, mi fiel amigo Ø</p> <p>Y Chad, acomodaos, estoy llenando la bolsa para vosotros</p> <p>Rapeo, me reencamino, podéis estar tranquilos</p> <p>Mis buenas obras y mis pecados; escribiré hasta que esté con Dios</p>
--	--

Tabla 5. VERSE 2

En el segundo verso de la canción propuesta, el primer problema que se nos presenta es *dog*, que podemos ver varias veces a lo largo del verso. Si recurrimos a la traducción literal y lo traducimos como «perro», no estamos reflejando semánticamente lo que el autor quiere decir, ya que la palabra perro en español lleva consigo una connotación negativa. Es bien sabido por muchas culturas que el perro es el amigo más fiel del ser humano, y en este texto se emplea con esa intención. Por lo tanto, se ha decidido traducir como «fiel amigo» a través de la técnica de la modulación, en la que se realiza un cambio de perspectiva. Cabe destacar que en el texto está presente otra palabra

para referirse a *dog*, a mitad del texto nos encontramos con «chico». Es extendido el uso de esta palabra también para referirnos a los perros, por lo que estas dos palabras se han tratado de la misma manera desde un punto de vista traductológico.

Asimismo, nos encontramos ante un caso de compresión lingüística, en el que se han sintetizado varios elementos lingüísticos (*put the candy, paint it on the Regal*) para obtener como resultado una oración idiomática y que refleje la carga semántica del original en español (*Regal color candy*).

Por otro lado, realizamos un cambio de categoría gramatical en «*my logic*» al traducirse como «*pienso*», técnica que se conoce como transposición. Es visible también el caso de una elisión, ya que no formulamos en el TM la construcción *that's all*. Probablemente, Lamar lo haya añadido para favorecer la rima de la canción, pero carece de carga semántica. Cabe destacar también la elisión en el TM de la oración *I black on track*, un juego de palabras en referencia a la estructura en inglés «*back on track*».

<i>OUTRO</i>	
<i>I keep my head up high</i>	Sigo con la cabeza bien alta
<i>I cross my heart and hope to die</i>	Os prometo que
<i>Lovin' me is complicated</i>	Amarme es complicado
<i>Too afraid of a lot of changes</i>	Le tengo miedo a los cambios
<i>I'm alright, and you're a favorite</i>	Yo estoy bien y tú eres el favorito
<i>Dark nights in my prayers</i>	Rezo en las noches oscuras

Tabla 6. *OUTRO*

En el *OUTRO* nos encontramos con un *idiom* que el Cambridge Dictionary define de la siguiente manera: «*said to show that what you have just said or promised is completely true or sincere*». Decidimos emplear la compresión lingüística, es decir, se han sintetizado los elementos lingüísticos para favorecer la conexión con las otras oraciones del TO. Además, la opción del TM refleja bien el significado semántico del TO.

En la última oración, recurrimos a la transposición: se realiza un cambio de categoría gramatical para que el resultado sea una estructura más idiomática en el TM.

<i>POEM</i>	
<i>I remembered you was conflicted</i>	Recordé que tenías problemas

<i>Misusing your influence, sometimes I did the same</i>	Abusabas de tus vicios, a veces hice lo mismo
<i>Abusing my power, full of resentment</i>	Abusé de mi poder, lleno de resentimiento
<i>Resentment that turned into a deep depression</i>	Que se convirtió en una gran depresión
<i>Found myself screamin' in the hotel room</i>	Me vi gritando en una habitación de hotel
<i>I didn't wanna self-destruct</i>	No me quería suicidar
<i>The evils of Lucy was all around me</i>	Los demonios de Lucy estaban a mi alrededor
<i>So I went runnin' for answers</i>	Así que fui a buscar respuestas

Tabla 7: POEM

Una de las posibles interpretaciones ante este poema, según Heffernan (2016) es que los «evils of Lucy» son las personas adineradas que querían aprovecharse de la fama y reconocimiento de Lamar para lucrarse a su costa. Por otra parte, observamos líneas en las que reflexiona sobre su adicción y otros problemas personales.

4. CONCLUSIONES

Las canciones del género rap son interpretadas mayoritariamente por artistas afroamericanos, y estas poseen ciertas particularidades que no encontramos en otros géneros ni en otros grupos sociales. Identificar, analizar y describir estas singularidades ha sido uno de los desafíos que hemos enfrentado a la hora de realizar este trabajo. En efecto, tras haber abordado las especificidades del AAE y los elementos históricos y sociales que han afectado a la comunidad afroamericana a lo largo de la historia, hemos constatado que estos rasgos siguen apareciendo implícitamente en producciones musicales actuales, como es el caso de *Alright*. De igual forma, hemos corroborado el hecho de que el AAE, presente en cualquier documento audiovisual protagonizado por personas afroamericanas, como es el caso de las canciones de rap, supone un reto para el traductor en la actualidad.

Siguiendo la teoría de la paratraducción hemos realizado una propuesta en español, en la que hemos tratado de poner de relieve la figura del rapero y su entorno, de forma que, por encima de otros aspectos como la cantabilidad, hemos tratado de mantener en el TM los elementos referidos a sus amistades, experiencias vitales, gustos, entre otros.

Partiendo de un método interpretativo-comunicativo que nos permitiera re-expresar en el TM los elementos esenciales del TO, sobre todo respecto al protagonismo del intérprete, hemos tomado decisiones ajustadas en cada caso. Entre las técnicas empleadas para conseguirlo, es destacable el empleo de la modulación y la transposición, empleadas cuatro veces cada una. Es notable también el empleo de las técnicas de compresión y la ampliación lingüística, las cuales, a lo largo del TM, se han usado tres y dos veces, respectivamente. Como podemos constatar, estas técnicas claramente aportan un mayor grado de libertad al traductor para transmitir el significado semántico. También se han empleado otras como la elisión (2), equivalentes acuñados (2) y equivalentes funcionales (2).

A pesar de que hemos sustentado nuestra interpretación del TO en varios estudios sobre la canción propuesta, cabe destacar el hecho de que las canciones muchas veces llevan mensajes subliminales y abiertos a la interpretación de cada individuo. Por lo tanto, nos encontramos ante un ámbito en el que no existe una respuesta más correcta que la otra. En nuestro caso, hemos tomado cada decisión teniendo en cuenta la interpretación que goza de mayor consenso universal, basándonos en las diferentes teorías estudiadas.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, el rap, por las particularidades que presenta como género, necesita la aplicación de ciertas teorías traductológicas que quizás en otros géneros musicales no resultan tan necesarias. Nos gustaría que esta línea de investigación se desarrollara en el futuro, ya que, como hemos explicado en el presente trabajo, las canciones tienen vocación universal y pueden contener mensajes que, si no se traducen, se limitan a un determinado grupo de hablantes.

En definitiva, consideramos que nuestra propuesta de traducción ha conseguido trasladar el sentido del TO y su mensaje reivindicativo, teniendo en cuenta las dificultades que encierra la traducción de referentes culturales e implicaturas, y la traducción de un texto escrito y hablado en la variedad del AAE.

5. BIBLIOGRAFÍA

Androutsopoulos, Jannis. 2010. «Multilingualism, Ethnicity and Genre in Germany's Migrant Hip Hop». *The Languages of Global Hip Hop* (19-43). En Marina Terkourafi (Ed.), Bloomsbury Publishing.

Cambridge Dictionary. English Dictionary, Translations & Thesaurus. 2024. Documento de Internet consultado el XXX en <https://dictionary.cambridge.org/>

Chanan, Michael. 2013. «Music, text and translation». Ed. Bloomsbury Academic. UK: University of Leeds. Preface.

Cornell Law School. «preliminary hearing». Documento de Internet consultado el 16 de abril de 2024 en https://www.law.cornell.edu/wex/preliminary_hearing.

Desbalche, Lucile. 2018. «Translation and Music». *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting* (297-323). En C. Sinwai (Ed.). The Chinese University of Hong Kong.

—2019. *Music and translation: New mediations in the digital age*. Palgrave Macmillan.

Ferreiro Vázquez, Óscar. 2014. «Rap francés y traducción: la industria musical como expresión y producto cultural». *Traducción e industrias culturales : nuevas perspectivas de análisis*, 93-103, <https://opac.ulpgc.es/cgi-bin/abnetopac?TITN=701602>

Franzon, Johan. 2008. «Choices in Song Translation». *The Translator*, 14:2, 373-399, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2008.10799263>

Genius Lyrics. «Kendrick Lamar - Alright Lyrics». Documento de Internet consultado el 15 de mayo de 2024 en <https://genius.com/Kendrick-lamar-alright-lyrics>

Guedes, Cristiane. 2023. «BLACK NOISE, POLICE BRUTALITY, AND CITY LANDSCAPES: NOIR AESTHETICS IN KENDRICK LAMAR'S "ALRIGHT"». *fiar.*, Vol. 16.2, 60-70. <https://interamerica.de/current-issue/guedes/>

Heffernan, Courtney Julia. 2016. *We gon' be alright : Kendrick Lamar's criticism of racism and the potential for social change through love*. Tesis/Disertación, University of British Columbia. 10.14288/1.0300649

Hurtado Albir, Amparo. 2001. «La cuestión del método traductor. Método, estrategia y técnica de traducción». *Traducción y Traductología*, 241-279

Low, Peter. 2003. «Singable translations of songs». *Perspectives: Studies in Translatology*, 11:2, 87-103, <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>

Manabe, Noriko. 2019. «We Gon' Be Alright? The Ambiguities of Kendrick Lamar's Protest Anthem». *Music Theory Online*, Vol. 25, 57-80. 10.30535/mt.25.1.9

McCoy, Austin. 2017. «RAP MUSIC». *American History*. <https://oxfordre.com/americanhistory/display/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-287>

Méndez Silvosa, Natalia. 2019. «La traducción al español del inglés afroamericano para doblaje: el caso de la serie Insecure». *Parallèles*. 10.17462/para.2019.02.02

Ming Francis, Megan; Wright-Rigueur, Leah. 2021. «Black Lives Matter in Historical Perspective». *ANNUAL REVIEW OF LAW AND SOCIAL SCIENCE*. Volume 17: 441-458.

Newmark, Peter. 1988. «A textbook of translation». *The Other Translation Procedures*. London; New York: Prentice-Hall Internacional. 81-91.

Ortiz, Javier. 2022. «This America, man. La traducción subtitulada de la variante AAVE en The Wire». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*. Vol. 91, 173-186.

RAE (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA): Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. Documento de Internet consultado el 10 de mayo de 2024 en <https://dle.rae.es>

Santos Unamuno, Enrique. 2001. «El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap». *Atti del XIX Convegno*. 235-242.

Shabazz, Rashad. 2021. «“We gon be alright:” containment, creativity and the birth of hip-hop». *Sage Journals*. Volume 23, Issue 3.

Susam-Sarajeva, Sebnem. 2008. «Translation and Music». *The Translator*, 14:2, 187-200, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2008.10799255>

Vinay, Jean-Paul; Darbelnet, Jean. 1995. «A methodology for translation» *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. Benjamins Translation Library. 30-40.

Yuste Frías, José; Garrido Vilariño, Xoan Manuel. 2022. *Traducción & Paratraducción I: Líneas de investigación*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

6. ÍNDICES

6.1. ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1. Acto paratraductivo y comunicativo</i>	<i>5</i>
---	----------

6.2. ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1. INTRO</i>	<i>26</i>
<i>Tabla 2. CHORUS</i>	<i>27</i>
<i>Tabla 3. VERSE 1</i>	<i>28</i>
<i>Tabla 4. PRE-CHORUS</i>	<i>30</i>
<i>Tabla 5. VERSE 2</i>	<i>31</i>
<i>Tabla 6. OUTRO</i>	<i>32</i>
<i>Tabla 7: POEM</i>	<i>33</i>