

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

TRADUCCIÓN CONTRA LA DISCRIMINACIÓN

**La traducción para el subtulado de canciones de
rap como método de visibilización de la lucha
contra el racismo**

Daniel Ordóñez Castro
Daniel Linder Molin

Salamanca, 2021

RESUMEN

En el presente trabajo realizamos un estudio sobre el estatus académico de la traducción musical, y recopilamos una serie de técnicas traductológicas, para construir en base a ellas nuestro propio modelo aplicado a la traducción para el subtítulo de canciones de rap contra la discriminación. Elaboramos un contexto histórico-social y otro histórico-musical, para comprender en profundidad el trasfondo cultural del pueblo afroamericano. Después, empleamos los conceptos expuestos para embarcarnos en la traducción para el subtítulo de *The Blacker The Berry*, canción publicada en 2015 por el artista afroamericano Kendrick Lamar. Tras la reflexión sobre la traducción comentada de la canción objeto de estudio, llegamos a una serie de conclusiones acerca de las dificultades, particularidades y utilidades de la traducción para el subtítulo de canciones de rap como método de visibilización e internacionalización de la lucha contra la discriminación. Este trabajo constituye uno de los primeros acercamientos a un nuevo y concreto nicho de traducción, por lo que invitamos a profundizar en el campo a todo lector interesado en esta propuesta traductológica más funcional, entre la domesticación y la extranjerización.

Palabras clave: Traducción de canciones, racismo, discriminación, subtítulo, rap.

ABSTRACT

This paper studies the academic status of music translation and compiles a series of translation techniques, in order to build a translation model applied to the subtitling of rap songs against racial discrimination. We survey both social-historical and musical-historical contexts of African American society and music throughout the history of the United States, so as to better understand the cultural background of the community. Then, we use all of the above to embark on the translation for the subtitling of the song *The Blacker the Berry*, published in 2015 by the African American artist Kendrick Lamar. After reflecting on the annotated translation of the song, we reach several conclusions about the difficulties, particularities and functionalities of the translation for the subtitling of rap songs as a method of raising awareness and internationalizing the fight against discrimination. This paper is one of the first approaches to a new and concrete translation field. Therefore, we invite every reader to study in greater depth this more functional approach to translation, between domestication and foreignization.

Key words: Translation of songs, subtitling, racism, discrimination, rap.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	4
2. METODOLOGÍA	7
3. MARCO ACADÉMICO	10
3.1. La traducción musical y su estatus en el ámbito académico	10
3.2. Técnicas para la traducción musical	13
4. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL	20
5. CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL	24
6. THE BLACKER THE BERRY: TRADUCCIÓN COMENTADA	27
4.1. Criterios para la traducción	28
4.2. Límites de la traducción	31
4.3. Traducción comentada	32
7. CONCLUSIONES	50
8. BIBLIOGRAFÍA	52
9. ANEXO	54

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

TABLAS

Tabla 1: Técnicas de Vinay y Darbelnet	14
Tabla 2: Técnicas de Newmark	15
Tabla 3: Clasificación de técnicas de Newmark.....	16
Tabla 4: Comparación patois jamaicano/inglés	41

LISTAS

Lista 1: Prioridades para "readable translations"	29
Lista 2: Normas para subtitulado.....	30
Lista 3: Orden ideal/Orden realista.....	31
Lista 4: Límites del subtitulado para nuestra traducción	32

FIGURAS

Figura 1: Eje cartesiano de variables traductológicas	17
Figura 2: Introducción de la canción	33
Figura 3: Omisión.....	33
Figura 4: Terminología compleja	34
Figura 5: Terminología tabú	34
Figura 6: Narrativa de la canción	36
Figura 7: Lagunas de documentación	36
Figura 8: Lenguaje directo y soez	37
Figura 9: Adecuación al medio.....	38
Figura 10: Solución adaptada.	38
Figura 11: "Me guardo mis sentimientos "	39
Figura 12: "emancipation of a real nigga"	39
Figura 13: "The blacker the berry..."	40
Figura 14: "cah' me black"	41
Figura 15: Dualidad before/now.....	42
Figura 16: Traducción semántica alternativa	43
Figura 17: Traducción limitada	44
Figura 18: Tribus y bandas	45
Figura 19: Aluvión de referencias	46
Figura 20: Black Panther Party.....	46
Figura 21: Marcus Garvey.....	47
Figura 22: Mes de la Historia Negra	47
Figura 23: Comida afroamericana	47
Figura 24: Comida afroamericana..	48
Figura 25: "Black Entertainment Television"	48
Figura 26: Desenlace de la canción.	49

INTRODUCCIÓN

Tanto en el ámbito académico como en el práctico la traducción musical es un campo que no ha sido objeto de estudios tan exhaustivos como otros (traducción literaria, traducción jurídica...). Es común la traducción de productos audiovisuales, como musicales cinematográficos, películas infantiles o composiciones artísticas como la ópera. Sin embargo, una temática no tan planteada es la traducción de canciones populares actuales, de canciones como un producto “en sí mismo”. Se tiende a considerar que la traducción de ese tipo de obras artísticas es una práctica sin ningún beneficio concreto más que la propia teorización.

No obstante, al proponer traducciones para canciones de ciertos géneros musicales, surge la duda de si quizás, para piezas tan cargadas de significado como las canciones de rap de denuncia social, la traducción para el subtitulado pueda cumplir una función clave como elemento de difusión de un mensaje crucial como es la lucha contra la discriminación racial.

La historia de los Estados Unidos es inseparable de la historia del racismo, así como de la historia de la música negra y el rap. Sin embargo, huelga explicar el hecho de que la discriminación y el racismo, como es evidente, no nacieron junto al país americano, sino que por desgracia fueron elementos que, debido a diversas situaciones histórico-sociales, terminaron por arraigar profundamente en la sociedad del país. La música negra y el rap, pese a ser disciplinas que sin duda nacieron y forman parte de los Estados Unidos, son géneros que promueven un mensaje de protesta aplicable a muchos de los contextos de discriminación que se viven en la sociedad globalizada actual.

Bajo estos preceptos, este trabajo estudiará la traducción de canciones de rap de denuncia social como posible mecanismo para dar voz a la lucha contra el racismo y la discriminación en sociedades y contextos no angloparlantes. Tras ofrecer un marco teórico-conceptual acerca de la traducción de canciones, así como sendos contextos histórico-social e histórico-musical de la comunidad afroamericana estadounidense, exploraremos las virtudes y dificultades de la traducción para el subtitulado de canciones de rap. En concreto, será objeto de estudio la canción *The Blacker the Berry*, de Kendrick Lamar.

Antes de adentrarnos con mayor profundidad en el presente trabajo, queremos agradecer la ayuda de todos aquellos que han contribuido a su realización. En primer lugar, dentro de la facultad de Traducción y Documentación, al profesor Daniel Linder Molin, por su excelente labor como tutor, y la profesora Laura González, por sus recomendaciones bibliográficas en torno a la disciplina del subtitulado. Además, a los profesores Alberto Baena Zapatero y María Palacios, de la Facultad de Historia y Geografía, quienes, aún perteneciendo a un ámbito académico externo a la traducción, prestaron de buen grado su ayuda para el proceso de documentación en los apartados históricos del trabajo.

Por último, de igual forma que las personas mencionadas, merece un debido agradecimiento la entidad de la Facultad de Traducción y Documentación, gracias a la cual, durante los 4 años del Grado en Traducción e Interpretación, fue posible adquirir innumerables competencias y destrezas traductológicas imprescindibles para la realización de este trabajo. En especial, resultaron de gran utilidad las asignaturas de Fundamentos para la Traducción, Traducción Directa: 1ª Lengua Extranjera: inglés y Recursos Tecnológicos para la Traducción.

A continuación, pasaremos a desarrollar el apartado metodológico, de vital importancia para poder justificar y entrelazar de forma coherente las distintas etapas del estudio que nos disponemos a emprender.

METODOLOGÍA

El proceso metodológico seguido para la realización del presente trabajo ha comportado diversas labores de documentación y numerosas decisiones acerca de la pertinencia de los parámetros o criterios a escoger para realizar de forma coherente y cohesiva la traducción de la canción objeto de estudio.

En primer lugar, se realizó una preselección de canciones que reuniesen las cualidades necesarias para convertirse en objeto de estudio de este trabajo. Las características que se tuvieron en cuenta fueron, por orden de prioridad:

1. Pertenecer al género del rap.
2. Presentar como tema central la protesta contra el racismo y la discriminación.
3. Poseer un marcado contenido cultural afroamericano.
4. Formar parte del panorama musical actual (2000-2021).
5. Contar con un elevado número de oyentes.
6. Gozar de aclamación, tanto por la crítica como por el público.

Siguiendo los criterios mencionados, seleccionamos la canción *The Blacker the Berry*, del artista Kendrick Lamar. De aquí en adelante, esta pieza musical se denominará TBTB. Esta canción cumple con los seis requisitos, lo cual la convierte en un objeto de estudio adecuado.

En favor de la calidad y fluidez discursiva del presente trabajo, debemos concretar en la medida de lo posible el conjunto de características que recogerá nuestra definición de “canción”. pieza musical compuesta por un apartado lírico y otro instrumental, que posee una duración aproximada de 3 minutos y suele presentarse acompañada de otro tipo de contenidos audiovisuales, pero que siempre ocupan un lugar secundario en el conjunto de la obra artística. Por lo tanto, observamos que esta definición no acoge a productos artísticos como la música clásica (que no tiene apartado lírico), la ópera (que supera ampliamente la marca de los 3 minutos) o los segmentos musicales de algunas obras cinematográficas (que no ocupan el lugar central en el conjunto del producto artístico).

Una vez seleccionada la canción que será objeto de estudio, se ha realizado una extensiva labor de documentación acerca del *estatus quo* de la traducción musical desde el punto de vista académico. En esta línea, ha resultado crucial un ejercicio de adaptación, para adecuar al tema concreto los enfoques, acercamientos y propuestas de los estudiosos de

la traducción musical. La dificultad de esta tarea se debe, en esencia, a la concreción de la temática que concierne al presente TFG.

Como mencionamos en la introducción, son extensos los estudios académicos que versan sobre la traducción musical de productos artísticos que sólo existen como parte de un todo (Canciones como bandas sonoras, canciones dentro de ópera o *performances* artísticas), pero, por el contrario, son notablemente escasos los planteamientos realizados acerca de la traducción de canciones como un fin en sí mismo, sin pertenecer estas a un producto audiovisual o artístico de mayor envergadura.

Si bien podría discutirse que una canción comercial actual tampoco existe por sí misma, sino como parte de un producto mayor, que en este caso sería un álbum o EP, o un videoclip o vídeo musical, este tipo de relaciones poco tienen que ver con el intrínseco vínculo entre música y ópera, o entre música y cine. Una canción actual puede ser comprendida satisfactoriamente sin necesidad de apoyo audiovisual.

Al ser este el estatus académico actual de la traducción de canciones “convencionales”, ha sido necesario un ejercicio de analogía, mediante el cual se han observado las propuestas de diversos académicos acerca de la traducción musical dentro del cine o la ópera, teniendo siempre en cuenta que sus ámbitos de aplicación son similares, pero no idénticos al tema concreto que nos concierne, que es la traducción para el subtítulo de canciones de denuncia social.

Mediante el proceso de documentación, se han recopilado los criterios o listas de parámetros traductológicos de varios autores, como Johan Franzon, Peter Low o Lucile Desblache. A continuación, en concordancia con el proceso de analogía anteriormente mencionado, se han adecuado las propuestas de estos autores, trasladándolas de los diversos ámbitos en que fueron elaboradas, algunos más concretos, otros más generales, y se han adaptado al tema concreto del presente trabajo, para así conformar una lista de criterios que aplicar en la traducción de las dos canciones. Visto que el baremo general de ordenamiento de las técnicas traductológicas suele ser el grado de modificación que estas supongan para el Texto Original (TO), este será también el orden que seguir para la elaboración del listado del presente trabajo. Una vez elaboradas dos listas definitivas, una de criterios y otra de técnicas, se ha procedido a la traducción de TBTB.

A modo de recapitulación, el proceso metodológico puede resumirse en:

1. Establecimiento de criterios y preselección de la canción.
2. Estudio del actual marco académico de la traducción musical.
3. Estudio comparativo de la historia social y musical del colectivo afroamericano.
4. Establecimiento de criterios para la traducción de la canción.
5. Traducción comentada de la canción.
6. Conclusiones.

A continuación, nos adentraremos en el proceso de investigación del marco académico, necesario para asentar las bases teóricas que fundamentarán nuestra labor posterior. En primer lugar, observaremos el estatus académico actual de la traducción musical. Después, recopilaremos una serie de técnicas para la traducción en base a dos reconocidos modelos traductológicos. A continuación, podremos establecer una serie de criterios mediante los cuales regirnos para alcanzar una traducción coherente. Por último, reflexionaremos sobre el proceso realizado, con ánimo de alcanzar ciertas conclusiones acerca de la utilidad y dificultad de la traducción de canciones de rap de denuncia social.

MARCO ACADÉMICO

La traducción musical y su estatus en el ámbito académico

Dentro del actual marco académico de la traducción musical, parecen existir dos preceptos, o premisas, comunes entre la gran mayoría de académicos que han realizado estudios al respecto de la disciplina. Estas dos premisas son, primero, que la traducción musical, dentro del mundo académico, nunca ha sido percibida como gran objeto de estudio; y segundo, que este estatus de desatención debe ser subsanado, pues la música es, por varias razones, una disciplina intrínsecamente relacionada con la traducción, así como un mecanismo de gran importancia para la comunicación intercultural en el actual mundo globalizado.

Según afirma Cortés Ramal (2005), “La teoría de la traducción ha prestado poca atención a la importante e interesante cuestión de la traducción de la canción” (ibid.: 77). En esta misma línea, Johan Franzon (2008) expone que “[...] the translation of songs did not attract much attention within translation studies¹” (ibid: 374). Por último, Low (2017) añade que “Translation has often played an important role in the field of music, albeit an often underrated one²” (ibid: 2).

Las consideraciones de estos tres académicos son sólo algunos de los similares ejemplos que podemos encontrar acerca del estatus de la traducción musical. El consenso general determina que este objeto de estudio nunca ha recibido dentro del ámbito académico la suficiente atención. Según Franzon (2008: s.p), quizás se deba a una falta de claridad acerca de la identidad profesional de quienes se dedican a traducir canciones. Esta propuesta entronca con una característica fundamental de la traducción musical: en la actualidad, y quizás como consecuencia de la desatención académica que sufre esta disciplina, un gran número de las traducciones musicales a las que podemos tener acceso responden a la autoría de fans o “traductores amateurs”. Por el contrario, son pocas las traducciones de canciones que constituyan el resultado de una actividad profesional.

La traducción de canciones por parte de colectivos no profesionales quizás sea precisamente una respuesta natural a la falta de profesionalización y regularización de la

¹ “La traducción de canciones no atraía demasiada atención dentro de los estudios de traducción”. Autoría: traducción propia.

² “La traducción a menudo ha interpretado un papel importante dentro del campo de la música, aunque uno frecuentemente infravalorado”. Autoría: traducción propia.

disciplina. Como dice Desblache, “In popular music, fan communities and individuals play a large role in providing lyrics in translation. In fact, [...] volunteers’ translations are increasingly the only option to find lyrics in translation³” (2019: 85). Asimismo, Franzon (2008) reafirma: “One should not forget the amateur fans: keen on grasping and sharing the meaning of foreign popular song lyrics, they use the internet to display or exchange their own translations⁴” (ibid: 374).

De la primera premisa que hemos expuesto, deriva una segunda. La mayoría de los expertos parecen acordar que la traducción musical es un objeto de estudio que merece más importancia en el ámbito académico, debido a su utilidad como mecanismo de comunicación intercultural. En su libro “Translation of Music” (2018), Desblache apunta que, en el actual contexto de globalización, “Music is [...] playing a key role in the expression of collective and individual ethnic, political and artistic identities⁵”(ibid: 312). La autora establece cuatro razones principales por las que considera a la traducción musical una disciplina meritoria de mayor atención académica.

El primer motivo es que la traducción, tanto en su sentido más estricto como en su significado más amplio, contribuye al empoderamiento del usuario final. Desde el punto de vista de los espectadores y oyentes, la “fan-translation” ha derivado en diferentes formas de traducción del TO. Con mayor frecuencia, el objeto de la traducción es el apartado lírico, pero el concepto no se limita a este ejercicio. También consideramos “fan-translation” a la transformación o traducción de una pieza musical original a una versión o “cover”, por parte de un fan con conocimientos o destrezas musicales. Esta propuesta se relaciona directamente con el presente trabajo, que también tiene como objetivo lograr un empoderamiento del usuario final, en nuestro caso concreto mediante la traducción para el subtítulo.

El segundo motivo, y quizás el que más entronca con la propuesta de presente trabajo, radica en la relación de la música con los estímulos extra-musicales, así como su complementación con otras disciplinas artísticas. En los videoclips de música popular, la

³ “En la música popular, las comunidades de fans interpretan un gran papel en la traducción de letras musicales. De hecho, las traducciones voluntarias son cada vez más la única forma de encontrar letras traducidas”. Autoría: traducción propia.

⁴ No debemos olvidar a los fans amateurs, dispuestos a interpretar y compartir el significado de las letras de canciones extranjeras populares, que utilizan internet para mostrar y compartir sus propias traducciones. Autoría: traducción propia.

⁵ La música interpreta un papel clave en la expresión de identidades políticas, artísticas y étnicas, tanto colectivas como individuales. Autoría: traducción propia.

coreografía o el apartado cinematográfico se relacionan intrínsecamente con la canción. En algunas culturas, la poesía y la música constituyen una unidad inseparable. Cuando se utiliza en acompañamiento con otras formas artísticas, la música adquiere significados contextuales y extra-musicales. Con respecto al presente trabajo, consideramos nuestra traducción para el subtítulo como un elemento extra-musical más, con el que pretendemos que la canción adquiriera un significado contextual, en este caso no nuevo, sino más bien paralelo. El resultado de nuestra traducción reúne todas las características mencionadas por Desblache, pues es un elemento extra-musical que añade nuevos elementos a la canción, pero sin modificar su significado cuando esta es escuchada o interpretada tal y como fue concebida originalmente.

El tercer motivo por el que la música y la traducción resultan interdependientes para Desblache es la siguiente premisa: “the very act of hearing or listening to music and making it meaningful implies, like any act of communication, a form of translation⁶” (ibid.:314). Por lo tanto, nos planteamos si, pese a ser parcialmente intraducibles, los textos musicales se beneficiarían de un cierto grado de traducción que pudiese potenciar su significado musical, lingüístico, cultural, modal y sensorial. Una característica común de estas traducciones, derivada de la parcial intraducibilidad de los textos musicales, radica en que los esfuerzos traductológicos suelen ser canalizados hacia un propósito más o menos concreto, estableciendo una serie de criterios para la labor de traducción. Por ejemplo, en el caso de una traducción literal de las letras de una canción, pretendemos añadir un nuevo plano de comprensión semántica, mientras que permitimos al espectador disfrutar de la experiencia original de la canción en el resto de los niveles.

Relacionando esta propuesta con el presente trabajo, podríamos debatir hasta qué punto el añadido de subtítulo al videoclip constituye una modificación pertinente del producto audiovisual original. Sin embargo, el debate pierde su razón de ser cuando consideramos que nuestra propuesta de subtitulación será siempre de carácter opcional, es decir, que quedará en manos del usuario la decisión de si activar o no el recurso extra-musical. Sin ir más lejos, Youtube, la plataforma más utilizada a nivel mundial para la difusión de vídeos cuenta con un eficiente sistema de subtitulación que permite al usuario activar o desactivar este tipo de soporte audiovisual.

⁶ El propio acto de escuchar música y otorgarle un significado implica, como todo acto de comunicación, una forma de traducción. Autoría: traducción propia.

La cuarta razón principal por la que música y traducción se relacionan radica en la naturaleza de la música como arte de transmisión a través de la variación y la repetición. Esto, a su vez, se relaciona con la noción y práctica de la música como instrumento de difusión, tanto de conocimiento, como de emociones. En el caso del presente trabajo, las canciones objeto de estudio actúan indudablemente como mecanismo de transmisión de ambos elementos mencionados anteriormente, conocimiento y emociones, pero además canalizan un profundo sentimiento de injusticia, y una marcada iniciativa de protesta y denuncia social contra la discriminación. Es precisamente esta denuncia social el matiz cuya transmisión, como menciona Desblache, queremos potenciar mediante un elemento extra-musical, en este caso el subtítulo.

Una vez expuestas las diferentes opiniones, propuestas y razonamientos de varios de los académicos sobre el estatus actual de la traducción musical, podemos llegar a ciertas conclusiones: Existe un consenso sobre la desatención que sufre la disciplina dentro del mundo académico. En el contexto de las nuevas tecnologías, existe una notable actividad traductológica por parte de fans o traductores amateurs, quizás motivada en parte por la falta de soluciones profesionales que suplan esta carencia de traducciones musicales. Por último, los estudios y opiniones de diversos académicos constatan que la traducción musical sí es una actividad útil y fructífera, que debería ser fomentada.

A continuación, nos disponemos a realizar una pequeña recopilación de técnicas traductológicas, que más adelante juzgaremos apropiadas o no para su utilización en la traducción para el subtítulo de canciones.

Técnicas para la traducción musical

En este apartado llevaremos a cabo una breve recopilación de algunas técnicas de traducción propuestas por varios autores, para después encontrar el modelo o postura traductológica que más se ajuste a nuestras necesidades concretas.

Comenzamos por el modelo que Vinay y Darbelnet establecieron en su “*Stylistique comparée du français et de l’anglais*”⁷ (1958). Si bien esta obra tiene ya una cierta antigüedad, consideramos pertinente exponer sus técnicas de traducción, puesto que han constituido una base teórica fundamental para muchos estudios traductológicos posteriores. El procedimiento que seguiremos en nuestra breve recopilación seguirá un

⁷ “Estilística comparada del francés y del inglés”. Autoría: traducción propia.

criterio de más a menos general. Las técnicas que Vinay y Dalbernet expusieron en su obra son el punto de partida que nos servirá para comenzar a adentrarnos progresivamente en técnicas más específicas.

Estos dos autores diferenciaban entre lo que denominaban técnicas de “traducción directa” y de “traducción oblicua”. Las técnicas de traducción directa, o literal, eran la solución para aquellas situaciones en que era posible o recomendable trasladar directamente el elemento de la lengua origen a la lengua meta, bien porque existía entre ambas un paralelismo de categoría, basado en un paralelismo estructural, o un paralelismo de conceptos, basado en un paralelismo metalingüístico.

Para Vinay y Darbernet, constituían métodos directos las técnicas de préstamo, calco y traducción literal. Por otra parte, eran mecanismos oblicuos las técnicas de transposición, modulación, equivalencia y adaptación. Las técnicas que ambos autores proponen se describen en la siguiente tabla:

Técnica	Descripción
Préstamo	Se utiliza el término de la lengua origen, introduciéndolo en la lengua meta. El más simple de todos los métodos de traducción.
Calco	Variante de préstamo en la que se adopta la expresión extranjera, pero se traducen sus elementos. Puede ser lexical o estructural.
Traducción literal	Se transfiere directamente el TO a una versión en la lengua meta, adecuada gramatical e idiomáticamente. El traductor se limita a observar el grado de compatibilidad entre ambas lenguas.
Transposición	Se busca una equivalencia en el significado de, por ejemplo, una oración, pero cambiando la categoría gramatical de alguna de sus partes.
Modulación	Se modifica la forma del mensaje, pero se conserva el significado. Para situaciones en que la transposición ofrece una solución gramaticalmente correcta, pero poco idiomática.
Equivalencia	Consiste en obtener una traducción equivalente en significado, pero cambiando en todo lo necesario los aspectos sintácticos y gramaticales.
Adaptación	El límite más extremo de traducción. Se utiliza cuando la situación o mensaje referido por el TO no tiene un equivalente en la cultura y lengua meta. En este caso, el traductor crea una nueva referencia o situación que se considera equivalente, una equivalencia situacional.

Tabla 1: Técnicas de Vinay y Darbernet. Elaboración propia.

Vistas estas técnicas, podríamos afirmar que el criterio que guiaba a Vinay y Darbelnet es el mismo que ha servido como núcleo de un gran número de modelos: el grado de modificación del TO. Comienzan con el préstamo, que casi consideran un método de no-traducción, y terminan con la adaptación, que contemplan como el método más transgresor para el TO.

La siguiente tabla reúne y ejemplifica las ocho técnicas que Peter Newmark (1988) desarrolló a partir del modelo de Vinay y Darbelnet:

Técnica	Descripción
Traducción palabra por palabra	Se traduce el TO palabra por palabra, sin cambiar su posición u orden.
Traducción literal	Las construcciones gramaticales del TO se convierten a sus equivalentes más cercanos en la lengua meta, pero las palabras se siguen traduciendo individualmente. Es un buen método de pre-traducción
Traducción fiel	Se reproduce el sentido contextual del TO, pero dentro de los límites definidos por las estructuras gramaticales de la lengua meta
Traducción semántica	Difiere de la traducción fiel únicamente en que atiende a cuidarse de las repeticiones o cacofonías que puedan surgir en la lengua meta
Adaptación	Consiste en reescribir el texto, sustituyendo los referentes culturales de la lengua origen por los de la lengua meta. Se utiliza principalmente en teatro y poesía.
Traducción libre	Reproduce “the matter without the manner”, es decir, el contenido sin la forma del original.
Traducción idiomática	Reproduce el mensaje del original, pero tiende a distorsionar matices del significado, añadiendo coloquialismos o expresiones idiomáticas de la lengua meta cuando estas no existen en la lengua origen.
Traducción comunicativa	Consiste en intentar alcanzar el sentido exacto del original, pero de forma que el contenido y el lenguaje se adecúen lo máximo posible al lector.

Tabla 2: Técnicas de Newmark. Elaboración propia.

Podemos comprobar cómo muchas de las técnicas, pese a figurar bajo otro nombre, son muy similares a las ya expuestas por Vinay y Darbelnet. Lo que Newmark ha procurado ha sido más bien obtener una evolución del modelo que usó como referencia, al que

añadió nuevos puntos de vista. Por ejemplo, observamos que Newmark da mucha más importancia al punto de vista del lector, es un académico más pragmático.

En lugar de distinguir entre traducciones directas u oblicuas, Newmark habló de traducciones semánticas y traducciones comunicativas. Para el autor, estos dos tipos eran, de los 8 que desarrolló, los únicos que cumplían ambos objetivos de lo que consideraba una buena traducción: “accuracy and economy⁸”.

Mediante la siguiente tabla, clasificamos las técnicas del autor en dos nuevos grupos. En primer lugar, las técnicas centradas en la lengua origen, y en segundo, las técnicas centradas en la lengua meta.

Centradas en la LO	Centradas en la LM
Traducción palabra por palabra	Adaptación
Traducción literal	Traducción libre
Traducción fiel	Traducción idiomática
Traducción semántica	Traducción comunicativa

Tabla 3: Clasificación de técnicas de Newmark. Elaboración propia.

El autor decidió clasificar a sus técnicas según la figura la que diesen una mayor importancia, el autor o el lector. Para él, la traducción semántica es personal, individual. Su mayor preocupación es seguir los procesos de razonamiento del autor original. En esta misma línea, como técnica de traducción, tiende a sobretraducir, intentar mantener todos los matices de significado, reproducir el impacto pragmático con precisión... En el extremo opuesto, la traducción comunicativa coloca al lector por encima de todo. Tiende a subtraducir, a ser simple, clara y breve, y siempre muestra un estilo natural y resolutivo.

Al comparar estas dos clasificaciones técnicas llegamos a una encrucijada. Los dos tipos de traducción que Newmark concibió son la máxima expresión de los dos ejes que pueden guiar a una traducción: orientarse hacia el autor u orientarse hacia el lector. El eterno debate entre ser fiel al texto o ser fiel al público al que va destinada. Al aplicar este modelo a nuestro ámbito concreto de trabajo, surge la misma duda: ¿Hasta qué punto estamos dispuestos a hacer justicia al TO?

⁸ “precisión y economía”. Autoría: traducción propia.

Para nuestras canciones objeto de estudio, una traducción literal (Vinay y Darbelnet) o semántica (Newmark) resultará la más fiel: mantendrá todos los matices y referencias culturales del original, y respetará al máximo la intencionalidad del autor. Sin embargo, el precio a pagar será una disminución radical del número de espectadores potenciales que puedan verdaderamente apreciar la traducción. Por el contrario, una traducción comunicativa beneficiará al espectador: adaptaremos las referencias culturales, las partes en las que el estilo se vuelve más complejo u oscuro, y obtendremos un claro beneficio en claridad expositiva. La contrapartida, no obstante, radicará en una subsecuente pérdida de ciertos matices del TO. Estaremos transmitiendo con gran efectividad un mensaje, pero este mensaje no será, en el sentido más estricto de la palabra, idéntico al original.

Si observamos los modelos de Vinay/Darbelnet y de Newmark, vemos una lógica similaridad entre ambos, teniendo en cuenta que el segundo listado de técnicas deriva del primero. Del mismo modo, podemos encontrar un paralelismo entre los dos ejes que los distintos autores utilizaron para clasificar sus métodos de traducción: Para Vinay y Darbelnet, se trataba de técnicas directas u oblicuas, mientras que para Newmark eran técnicas semánticas o comunicativas.

De forma que podamos ejemplificar mejor el dilema existente entre las distintas técnicas, hemos realizado un eje cartesiano basado en cuatro variables: Complejidad frente a claridad, y fidelidad frente a adaptación. Asimismo, hemos dividido los cuatro sectores del eje en dos grupos de color: amarillo y azul.

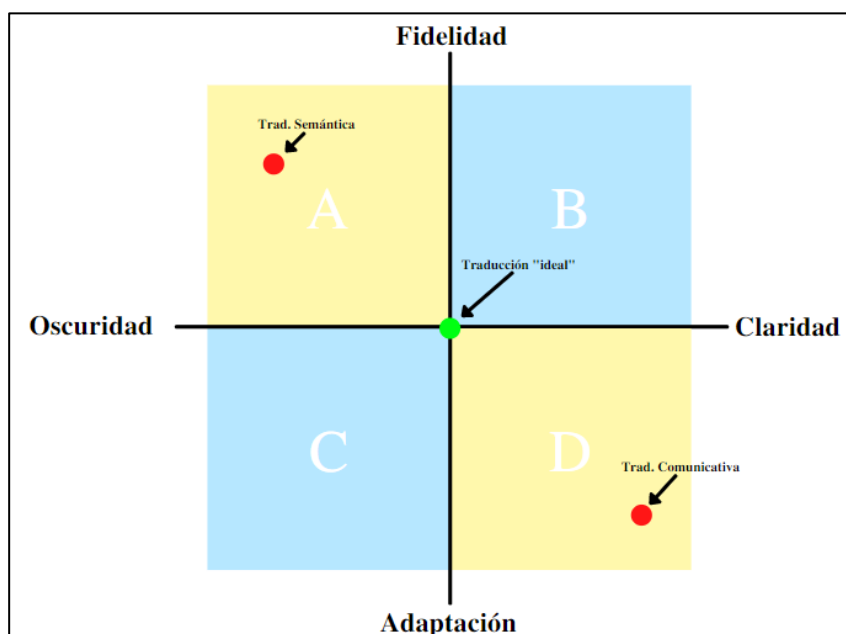


Figura 1: Eje cartesiano de variables traductológicas. Elaboración propia

Para el análisis del presente eje, debemos tener en cuenta que estamos discutiendo sobre la traducción de un modelo de TO que presenta una marcada carga cultural. En primer lugar, porque este es el caso de las canciones que traduciremos más adelante, y en segundo, porque quizás sean los textos culturales e idiomáticos los que más ponen a prueba las distintas técnicas de traducción, manifestando sus fortalezas y carencias.

En último lugar, debemos introducir un condicionante más, crucial para entender la posición de las técnicas traductológicas dentro del gráfico: El eje deberá contemplarse siempre teniendo en cuenta que el objetivo de nuestra traducción será facilitar su comprensión por parte del mayor número de espectadores posible, pero sin comprometer su mensaje original. Si no tuviésemos en cuenta este factor, la posición de algunas técnicas variaría. En esta misma línea, podemos entender las variables de complejidad y claridad como mayor o menor público potencial, respectivamente.

Por ejemplo, una traducción semántica puede resultar igualmente fiel, pero a la vez muy clara si se destina a un público lo suficientemente específico: Supongamos que traducimos un artículo científico-médico. En este caso, si su público objetivo es la comunidad científico-sanitaria, que está familiarizada con el lenguaje académico y la terminología específica, entonces nos será posible, e incluso sencillo, alcanzar una traducción que resulte fiel al original y a la vez clara para el público objetivo. Sin embargo, la efectividad de dicha traducción no radicará en las bondades de la técnica utilizada, sino en la facilidad y familiaridad del público objetivo para comprender el lenguaje y la terminología utilizados.

Por lo tanto, podríamos decir que existe la posibilidad de que la traducción semántica se desplace al sector B de nuestro eje, pero solamente cuando se propicie la concreta condición de que el público objetivo esté muy familiarizado con el lenguaje del ámbito de la traducción, de forma que esta resulte fiel y clara. Sin embargo, si determinamos como nuestro público meta al “mayor número de personas posible”, la traducción semántica entrará en conflicto con nuestro objetivo, al ser una técnica que, de forma inevitable, reduce el número de potenciales lectores que puedan comprender con efectividad el TM.

En lo que respecta al sector C, no encontraremos en él ninguna técnica de traducción, ya que partimos de la base de que uno de los objetivos de todo método traductológico es trasladar un mensaje a un público de forma efectiva. Según este precepto, resultaría

extraño pensar en una propuesta traductológica que procurase adaptar un TO hacia una versión deliberadamente más oscura. En el caso de la traducción semántica, se asume un aumento en la complejidad expositiva, pero a cambio se obtiene como recompensa una traducción muy fiel al mensaje original, que conserva todos los matices. Simplemente, cualquier técnica que se encuentre en el sector C no responderá a los fundamentos y objetivos principales de ninguna disciplina traductológica.

Mediante el eje cartesiano, comprobamos que la traducción semántica se presenta como una opción para obtener una traducción fiel, pero compleja. En el extremo opuesto del gráfico encontramos la traducción comunicativa: una alternativa clara para un mayor número de lectores/espectadores, pero que inevitablemente habrá incurrido en un ejercicio de adaptación.

Vistas las posiciones de estas dos técnicas, y siempre teniendo en cuenta el condicionante de que nuestro objetivo es obtener una traducción comprensible para el mayor número de personas, pero sin comprometer el mensaje original, llegamos a la conclusión de que la posición de nuestra técnica “ideal” de traducción debe ocupar el centro del gráfico.

De este modo, concluimos que la obtención de una traducción ideal para nuestro objetivo pasa por asumir nuestros propios límites. Debemos intentar alcanzar una traducción clara para el mayor público posible, pero a la vez ser lo más fieles que podamos al original. Nuestra traducción se ubicará en el centro de los dos ejes porque procuraremos encontrar el punto en que coincidan tanto una menor adaptación del mensaje como una mayor claridad para el público. Buscaremos la versión más fiel posible del mensaje que un mayor número de personas pueda comprender. Nuestra traducción será el punto medio entre la fidelidad de la traducción semántica y la claridad de la traducción comunicativa.

A continuación, nos embarcaremos en dos procesos de contextualización, necesarios para comprender el verdadero trasfondo cultural de *The Blacker The Berry*. En primer lugar, recopilaremos un breve compendio de los distintos hitos que componen la lucha por los derechos del colectivo afroamericano en los Estados Unidos. En segundo lugar, desarrollaremos un sucinto estudio acerca de la evolución de la denominada “música negra”.

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Para la contextualización del ejercicio de traducción que nos atañe, no es preciso remontarnos a los más estrictos inicios de la vida afroamericana en los Estados Unidos, pues se trata de una etapa casi pareja al propio comienzo de la historia del país. Resulta suficiente, con respecto a la época de colonización, tomar conciencia de que sería la propia postura de los primeros europeos en pisar tierras americanas la que se convertiría en la semilla del racismo. Un contexto de discriminación que ha perdurado hasta nuestros días, pese a los esfuerzos de innumerables colectivos y figuras, tanto políticas como artísticas.

En su artículo “El dilema norteamericano. De la esclavitud a la institucionalización de la discriminación racial” (2009), Javier Maestro estima que entre los años 1500 y 1853 fueron transportados hasta tierras americanas “alrededor de 15 millones de negros en condiciones tan inhumanas que el 20% ya moría en una travesía de dos meses por enfermedad, hambre, suicidio o castigos por rebelión”.

Tras un período de incertidumbre legal, a partir del año 1660, diversas colonias sureñas comienzan a institucionalizar la esclavitud, a medida que proliferan las plantaciones de arroz, azúcar, tabaco y, sobre todo, algodón. En el 1696, Carolina del Sur instauro el primer Código de Esclavitud. Llegado el año 1700, todas las colonias sureñas amparan la esclavitud en sus jurisdicciones.

Por el contrario, el fenómeno de la esclavitud afectó a las colonias norteamericanas en una medida mucho menor, de modo que a partir del año 1780 todos los asentamientos comenzaron a abolir gradualmente la esclavitud. Sin embargo, Maestro (2009) apunta que “con estipulaciones tan ambiguas de gradualismo que, en realidad, suponía transitar de la esclavitud a la servidumbre”.

Otro importante punto de inflexión de la historia afroamericana estadounidense ocurre en el año 1865, con el fin de la Guerra de Secesión, de la que resulta vencedor el bando de la Unión, formado por los 20 estados partidarios de abolir la esclavitud. El bando derrotado es el de la Confederación, compuesto por 11 estados secesionistas, partidarios del esclavismo. Así lo relata Maestro:

La más sangrienta de las guerras de la segunda mitad del siglo XIX fue la Guerra de Secesión norteamericana (1861-1865). Fue el precio exigido para que se impusiera la supremacía de los Estados norteamericanos frente a la terquedad esclavista de los Estados sureños. (2009:65)

Tras la guerra, comienza el llamado período de Reconstrucción. Esta etapa de la historia del país comienza con la 13.^a Enmienda constitucional de 1865, que abolía la esclavitud. Subsecuentemente, las enmiendas 14.^a y 15.^a ampliarían los derechos de la población afroamericana, reconociendo su ciudadanía y derecho a voto.

Sin embargo, pese al progreso inicial, durante las siguientes décadas quedaría patente que la conciencia colectiva sureña no podría estar más lejos de reconocer a los “negroes” como iguales. La reticencia de los Estados del sur se materializaría en forma de diversos mecanismos que pretendían extender la supremacía blanca. En el año 1870, la población afroamericana consiguió por fin voz política en el congreso, con 16 representantes. Al año siguiente, sería necesario el envío de la Guardia Nacional a varios Estados del sur para frenar las revueltas y linchamientos iniciados por un grupo supremacista blanco nacido en Tennessee cuatro años atrás, que llevaba desde entonces extendiéndose y operando en diversos Estados del sur: el *Ku Klux Klan*.

En el año 1878, el partido republicano se vería obligado a realizar ciertas concesiones para los gobiernos del sur, la cuales representarían el inicio de un proceso de institucionalización del racismo. Tan pronto como los sureños recuperaron cierto grado de autogobierno, no tardaron en llegar las iniciativas legislativas encaminadas a vetar los Derechos Civiles de los afroamericanos.

Estos mecanismos se basaban, según confirma Maestro (2009), en “una interpretación intencionadamente sesgada de la 14.^a enmienda”. Es lo que más tarde sería conocido como la doctrina del *separate but equal* (iguales, pero separados). Mediante una serie de decretos y estatutos, para el 1907 la totalidad de los Estados del sur habían legislado mecanismos de segregación racial. Se denomina a este tipo de leyes como las de *Jim Crow*. Mediante ellas, se legitimaban situaciones como la discriminación por raza en escuelas, hospitales, transporte público, hostelería, etc.

Además, también se encontró la forma de privar sistemáticamente a la mayoría de los ciudadanos negros del derecho a voto, mediante cláusulas “convenientemente” restrictivas, como las obligaciones de poseer residencia fija, carecer de antecedentes penales, superar pruebas de lectura y comprensión, y presentar una solicitud de voto 4 meses antes de una convocatoria electoral.

Sin embargo, no debemos permitir que los numerosos obstáculos impuestos por el sur ensombrezcan a la que fue una etapa de gran progreso para la población negra. Entre 1865

y 1900, “la tasa de alfabetización de la población negra aumentó en 400%”, como indica Erika Pani en su libro “Historia mínima de Estados Unidos de América” (2016:145).

A partir del 1900, comienza a tomar forma una autoafirmación de la identidad racial afroamericana, iniciándose una revolución en todos los planos culturales. El contexto de discriminación propio de los estados del sur, así como los procesos de industrialización del norte, habían desembocado en un gran éxodo de población afroamericana, que emigraba a los Estados del norte en busca de un futuro mejor.

Es en esta época cuando la sociedad afroamericana asiste al surgimiento de sus primeros ídolos, como Marcus Garvey. Este activista, oriundo de Jamaica, pasaría a convertirse en uno de los principales estandartes de la lucha contra la segregación racial en el país.

Durante los años 20 se produjo en el barrio de Harlem, Nueva York, el llamado Renacimiento de Harlem. El distrito, hasta entonces un barrio neerlandés cuyo nombre provenía de la ciudad europea de Haarlem, albergó a innumerables inmigrantes intranacionales, llegados del sur. Este éxodo, unido al contexto de reconstrucción e industria, dio como fruto una de las mayores explosiones culturales de la historia afroamericana, con el nacimiento y consolidación de expresiones culturales como el Jazz y el Swing.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el activismo afroamericano viviría durante los años 60 una de sus etapas de mayor apogeo. El ambiente revolucionario y transgresor que caracterizó a estos años infundiría en el colectivo afroamericano un nuevo aliento para luchar por sus derechos. Estas fuerzas renovadas se consolidarían y concentrarían bajo el nombre de *Black Power*.

El *Black Power* infundió de valor a millones de ciudadanos afroamericanos para que luchasen por sus derechos. Este sentimiento de reivindicación sociopolítica se materializaría en el 1966 en la forma del *Black Panther Party*. Los movimientos de protesta seguirían sucediéndose, en forma de huelgas, manifestaciones y sindicalizaciones laborales, trascendiendo al conjunto del panorama nacional de forma que la clase política no pudiese apartar la mirada ante lo que estaba sucediendo. Otro de los cúlmenes simbólicos de la lucha sería el icónico puño en alto, saludo del Poder Negro, llevado a cabo por los medallistas de oro y bronce Tommie Smith y John Carlos en los Juegos Olímpicos del 68.

Las siguientes décadas en la historia del país serían igualmente vibrantes para el contexto del colectivo afroamericano, pero para muchos académicos fue 1968 el año cumbre, a partir del cual la lucha por los derechos afroamericanos sufrió un cierto declive. El movimiento ya había sufrido una fuerte sacudida tras el asesinato de Malcom X, uno de sus referentes, en 1965. Además, en el 68 fue asesinado Martin Luther King, Premio Nobel de la Paz, que había llegado a convertirse en una figura clave del movimiento. Se trataba de un gran líder que había sabido congeniar la protesta con el civismo, mediante propuestas como la “non-violent disobedience” (desobediencia no violenta), inspirada en los métodos de Mahatma Gandhi. La muerte de estos dos ídolos (King y Malcom X), sumada a la paulatina pérdida de influencia del *Black Panther Party*, hasta su disolución en 1982, constituirían un receso en el ímpetu de la lucha contra la discriminación en los Estados Unidos.

Sin embargo, el trecho temporal que discurre entre el 1982 y el 2021 no queda exento de hitos en el progreso de la lucha afroamericana. El sentimiento de reivindicación contra la discriminación racial alcanzó un nuevo punto de inflexión en 2009, cuando Barack Obama fue elegido presidente de los Estados Unidos. Este acontecimiento representó una victoria, pero también una derrota, según explican Jorrit Van den Berk y Lausa Visser-Maessen en su artículo “Race Matters: 1968 as Living History in the Black Freedom Struggle”:

When Barack Obama entered the White House, commentators across the political spectrum—albeit for different reasons— welcomed a new dawn in race relations, as the election erroneously ‘confirm[ed] the view of many, especially whites, that the United States is a postracial society’⁹(2019:2)

Como vemos, la entrada al siglo XXI traería consigo importantes avances en la lucha contra el racismo, como el nombramiento de Barack Obama, o la creación del movimiento Black Lives Matter. Sin embargo, queda un largo camino por recorrer, y prueba de ello son los numerosos casos de abuso policial que se suceden en el país americano, como los asesinatos de Trayvon Martin o, más recientemente, George Floyd.

⁹ Cuando Barack Obama llegó a la Casa Blanca, las personalidades a lo largo del espectro político, aunque por razones diferentes, dieron la bienvenida a un nuevo hito en las relaciones raciales. La elección presidencial confirmó erróneamente la visión de muchos, y en especial de los blancos, de que la sociedad estadounidense había superado el problema racial. Autoría: traducción propia.

CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL

En este apartado realizaremos una breve recapitulación sobre el origen y evolución de la música negra en los Estados Unidos, desde los cantos espirituales y el góspel hasta el rap, pasando por el blues y el jazz. Observaremos la existencia de un trasfondo cultural y unos patrones comunes para toda la música afroamericana, al margen de estilos o marcas temporales concretas.

La música afroamericana, especialmente en sus comienzos, constituye el núcleo de lo que la “Norton Anthology of African American Literature” define como tradición vernácula:

The vernacular refers to the church songs, blues, ballads, sermons, stories, and, in our own era, rap songs that are part of the oral [...] tradition of black expression. What distinguishes this body of work is its in-group, and, at times, secretive, defensive, and aggressive character: it is not, generally speaking, produced for circulation beyond the black group¹⁰. (1997:1)

Por lo tanto, queda de manifiesto el importante papel de la música y la oralidad como transmisoras de cultura, conocimiento e incluso conciencia colectiva para la población afroamericana.

El primer eslabón en la cadena de la música negra se forja durante los comienzos del siglo XVIII, con los denominados “work songs” y “negro spirituals”. Estos cánticos religiosos comenzaron de la mano de los primeros esclavos afroamericanos, ya desde los períodos más tempranos de colonización. De forma posterior, pero casi paralela, se desarrolló el góspel. Así lo explica Gates:

In a sense, the distinction between spirituals and gospel is so slight that it seems contrived. Both are black sacred songs [...]. Both are born and nurtured in the context of ritualized Christian worship, and yet both comment widely on the circumstances of black life in white America¹¹. (1997:6)

El góspel fue el resultado de la influencia que ejercieron los primeros comienzos de jazz y blues sobre los cantos corales de los años 30. La musicalidad, el ritmo y la melodía

¹⁰ La tradición vernácula se remite a las “church songs”, el blues, las baladas, los sermones, las historias y, en nuestra propia era, las canciones de rap que forman parte de la tradición oral de la expresión negra. Lo que distingue a este cuerpo de trabajo, es su carácter unitivo, secretista, defensivo y agresivo. Por lo general, no se trata de una producción artística pensada para su circulación fuera del colectivo negro. Autoría: traducción propia.

¹¹ En cierto modo, la distinción entre “spirituals” y góspel es tan leve que parece artificial. Ambos son cánticos negros sagrados, ambos nacen y crecen en el contexto de una adoración cristiana ritualizada, y sin embargo ambos tratan ampliamente la temática de las circunstancias de la vida afroamericana dentro de la “América de los blancos”. Autoría: traducción propia.

comenzaron a modificar el pausado y evangélico estilo que hasta entonces caracterizaba a los coros, hasta el punto de crear una nueva corriente musical.

Según explica el autor, tanto los “negro spirituals” como el góspel presentaban varias características comunes. Ambos estilos compartían una fuerte temática religiosa, idolatrando a Jesucristo como divinidad que, tarde o temprano, llevaría la justicia a sus apenadas vidas. Es decir, la devoción religiosa y la vida después de la muerte se planteaban como vías para escapar de las miserias que la población afroamericana debía soportar en su día a día.

También durante los comienzos del siglo XX, comenzó a desarrollarse en Nueva Orleans un nuevo estilo conocido como “blues”. El blues recibió dicho nombre por diversos motivos: el término coloquial “being blue” que se utilizaba para referirse al estado de embriaguez o de tristeza, los “blue devils” (alucinaciones) que aparecían en los momentos de mayor agudeza del síndrome de abstinencia del alcohol.

El blues se plantea, de esta forma, como una forma de escape, pero esta vez fundamentalmente terrenal. Allí donde los spirituals o el góspel encumbraban a la religión como salvadora, los cantantes de blues plasmaban su búsqueda de alivio en placeres o incluso vicios terrenales, como el alcohol o el retorno a los brazos de una amante. El escritor Ralph Ellison lo describe de la siguiente manera en su obra “*Living with Music*”:

The blues is an impulse to keep the painful detail and episodes of a brutal existence alive in one’s aching consciousness, to finger its jazzed grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic-, near-comic lyricism¹².(2001:23)

Por lo tanto, observamos al blues perfilarse como “familiar” del góspel, pero con importantes diferencias temáticas y estilísticas. Los coros, multitudinarios y sin soporte instrumental, se sustituyen por el cantante único y acompañado de música.

Pocos años después, los Estados Unidos asistirían al nacimiento de una de las corrientes musicales más importantes de nuestro tiempo, el jazz. Este nuevo género surge a partir

¹² El blues es un impulso por mantener vivos en la propia e inquiete conciencia los crudos detalles y episodios de una existencia cruel, por alcanzar su esencia y trascenderla, no sólo mediante la consolación filosófica, sino también parodiándola mediante una lírica entre la tragedia y la comedia. Autoría: traducción propia.

de una conjunción entre work songs, spirituals, góspel, ragtime, músicas nativas americanas, y, especialmente, blues.

Según Gates, el Jazz surgió en un momento de fuerte éxodo rural, convirtiéndose en un fenómeno principalmente urbano, “one that attempted to capture in music the cadences, voices, and even the rising skylines, of new urban America”(2001:55) .

El autor se sirve de lo que él denomina “African American voice” para describir las características musicales del jazz, alegando que el género es un reflejo musical del carácter y estilo del habla afroamericana. De este modo, la corriente musical se define como heredera del instinto de la raza negra para el discurso, con desparpajo y orgullo, pero también delicadeza y romance.

Otra de las características fundamentales del jazz, además del ya mencionado reflejo del carácter afroamericano, es su matiz conversacional. La improvisación interpreta un papel fundamental durante un espectáculo de jazz. El cantante, así como los músicos, se embarcan en un constante ejercicio de reciprocidad, en el que ejecutan improvisaciones en base al propio ritmo o “swing” de sus compañeros, resultando una pieza musical de carácter único.

Durante las décadas posteriores, todas estas corrientes musicales continuarían coexistiendo, e influenciando una forma de cantar y un estilo de vida que se conformaría como “rap” entre los años 70 y 80. El rap nace en los contextos más suburbanos, y mediante un apartado lírico de gran protagonismo, aúna varias características de la tradición musical afroamericana para obtener un género musical centrado en el ingenio, la rima y el desparpajo.

Se trata de una forma de expresión eminentemente lírica y rítmica, ocupando el apartado instrumental un segundo plano. En la misma línea que el Blues, también alberga los problemas cotidianos y la injusticia como temáticas, y es de esta forma como nacen las canciones de rap de denuncia social.

De igual forma que hoy en día Kendrick Lamar se perfila como un estandarte en la lucha contra la discriminación racial, durante los años 90 diversas personalidades, como Notorious BIG, Tupac Shakur, y NWA (*Niggas With Attitude*¹³) constituyen un gran grupo de presión en el movimiento por los derechos afroamericanos. Las características

¹³ “Negros con actitud”. Autoría: traducción propia.

concretas del rap permiten abordar con una precisión y crudeza extremas los problemas raciales que afectan al colectivo.

Mediante este contexto histórico-musical, podemos comprobar cómo los diferentes estilos de la música afroamericana cambian en forma pero no en fondo, en estilo pero no en esencia. Toda la música negra alberga siempre a lo largo de la historia un mismo objetivo, una meta, que muy bien define James H. Cone en su libro “The Spirituals and the Blues, an Interpretation”:

Black music is unity music. It unites the joy and the sorrow, the love and the hate, the hope and the despair of black people; and it moves the people toward the direction of total liberation. It shapes and defines black existence and creates cultural structures for black expression. Black music is unifying because it confronts the individual with the truth of black existence and affirms that black being is possible only in a communal context¹⁴. (1992: 9)

Recalcamos este carácter unitario en la medida en que no deja de constituir un aspecto clave en la evolución de la música negra. Los rasgos compartidos de todos los géneros que hemos expuesto en este contexto histórico-musical conforman una herencia de la que los artistas afroamericanos contemporáneos deben hacerse cargo. La música de Kendrick Lamar representa el legado de la obra de NWA y Tupac Shakur, así como del resto de sus predecesores, remontándose hasta los “work songs” y los “negro spirituals”. La música negra se trata de una pieza más, fundamental en igual medida que la literatura o la pintura, para la expresión colectiva de la cultura y la lucha afroamericana estadounidense.

A continuación, nos embarcaremos en la traducción comentada de la canción objeto de estudio. Pondremos en práctica la teorización realizada hasta ahora, y tendremos en cuenta en todo momento los contextos desarrollados, de forma que podamos alcanzar y transmitir de forma efectiva el significado esencial del contenido de “*The Blacker The Berry*”.

¹⁴ La música negra es música de unión. Une la alegría y la tristeza, el amor y el odio, la esperanza y la desesperación del pueblo negro, y lo guía en la dirección de la completa libertad. Da forma y define la existencia negra, y crea estructuras culturales para la expresión negra. La música negra es unificadora porque coloca al individuo frente a la verdad de la existencia negra, y afirma que esta sólo es posible en un contexto comunitario. Autoría: traducción propia.

THE BLACKER THE BERRY: TRADUCCIÓN COMENTADA

En el presente apartado llevaremos a cabo una traducción comentada de la canción “*The Blacker The Berry*”, publicada por Kendrick Lamar el 9 de Febrero de 2015. Esta pieza musical fue uno de los sencillos previos al álbum *To Pimp a Butterfly*, que en ese mismo año debutaría en el primer puesto de la lista Billboard, tanto en Estados Unidos como en Reino Unido. Así mismo, también ocupó el primer lugar en las listas de mejores álbumes de 2015 en publicaciones como Pitchfork, y Rolling Stone. En líneas generales, fue recibido por la crítica como un álbum magistral, tanto por sus letras como por su innovación en el apartado instrumental, que fusionaba Jazz, Blues y Rap. En los años posteriores, el álbum obtuvo la Certificación de Platino de la Recording Industry Association of America, y fue situado en el número 19 de la lista de Rolling Stone de los 500 mejores álbumes de la historia. Años después, en 2018, Kendrick sería galardonado con el Premio Pulitzer de la música por su siguiente álbum, DAMN.

En vista de la aclamación con la que cuenta Kendrick Lamar, vemos que se perfila como un artista de renombre, con un apartado lírico muy complejo y característico. Por lo tanto, para lograr una traducción de calidad de su sencillo *The Blaker The Berry*, debemos hacer uso de todos los conocimientos teóricos expuestos en apartados anteriores, y tener en cuenta el trasfondo histórico y social de la discriminación racial, así como la historia y evolución de la música negra, que hemos podido comprender mejor gracias a los contextos histórico-social e histórico-musical.

Criterios para la traducción

En primer lugar, será necesario establecer una serie de criterios para la traducción, de forma que contar con un objetivo más concreto nos ayude a aplicar correctamente los mecanismos traductológicos más adecuados. A continuación, exponemos nuestra lista de prioridades o criterios para la traducción del subtítulo de canciones de rap contra el racismo y la discriminación

Intentaremos seguir estos criterios en todo momento, puesto que el hecho de contar con un objetivo concreto y predefinido a la hora de embarcarse en una traducción es un aspecto que puede dotar de gran coherencia estilística al resultado final.

Además, introduciremos en estos criterios los cinco preceptos que Low (2017) incluyó en su Pentathlon for Singable Translations (Singability, Sense, Naturalness, Rythm, Rhyme)¹⁵. Si bien estas premisas fueron diseñadas para traducciones cantables, están íntimamente relacionadas con varios de nuestros criterios, de forma que aparecerán recogidas en ellos implícita y explícitamente.

1.Transmisión del mensaje:

Una de las prioridades de nuestra traducción es transmitir el mensaje de forma efectiva. Sin embargo, es importante que sepamos adaptar a cada situación concreta el contenido original que debemos transmitir. En ocasiones, intentar transmitir el mensaje exacto del TO contaminará nuestro trabajo, y desembocará en una traducción semántica, que es el efecto contrario al que esperamos conseguir. Es decir, no se trata de transmitir siempre el significado absolutamente original, sino de ser conscientes de nuestros límites y, cuando nos encontremos con un mensaje muy concreto, saber extraer el concepto esencial que reside en su interior, para poder transmitirlo satisfactoriamente. Se trata de un ejercicio de neutralización: adaptar el significante para que el significado resulte comprensible. Este criterio se corresponde con los principios de Low de “sense” y “naturalness”.

Tal y como hicimos en el apartado de Marco Teórico, reiteramos en esta ocasión la necesidad de una traducción comunicativa para la labor que nos ocupa. En su libro *Translating Songs*, Peter Low (2017: 41) introduce las siguientes prioridades¹⁶ a tener en cuenta para cada una de las que él denomina “readable translations”:

- Study → Word-for-word/Gloss
- Printed programme → Communicative
- CD Insert → Semantic
- Surtitles and subtitles → Communicative / Gist
- Spoken intro → Gist

Lista 1: Prioridades para "readable translations". Elaboración: Peter Low.

¹⁵ Pentatlón para traducciones cantables (Cantabilidad, Sentido, Naturalidad, Ritmo, Rima). Autoría: traducción propia.

¹⁶ Estudio → Palabra por palabra / Glosario
Folleto informativo impreso → Traducción comunicativa
CD complementario → Traducción semántica
Sobretítulos y subtítulos → Traducción comunicativa / Traducción de la esencia.
Introducción oral → Traducción de la esencia
Autoría: traducción propia.

Dentro del caso que nos concierne, que es la traducción para el subtítulo, vemos cómo el autor se refiere al “gist” o “esencia” de la “traducción comunicativa”. De este modo, entroncamos con nuestro criterio primordial, la transmisión del mensaje, y con el precepto que ya hemos establecido: cuando es imposible alcanzar una traducción comunicativa del mensaje exacto original, debemos extraer la esencia o “gist” del mismo, para lograr una traducción efectiva.

2. Adecuación al medio:

Este criterio surge de la atención que debemos prestar a respetar los límites del medio en que se desenvolverá nuestra traducción. Este concepto de adecuación al medio comprende las características de normativa y estilística relativas al subtítulo, que Low (2017: 54) muy bien explica mediante la siguiente lista¹⁷:

- Be economical
- Avoid ambiguity
- Make each caption a self-contained statement,
- Where this is impossible, break it up judiciously with suspension points
- Be sparing with commas and other punctuation

Lista 2: Normas para subtítulo. Elaboración: Peter Low

Observamos cómo el medio del subtítulo conlleva ciertas limitaciones a las que, como no puede ser de otra forma, debemos adecuar nuestra traducción. Trataremos este asunto en mayor profundidad en el posterior apartado de Límites de la traducción.

3. Involucración del espectador:

Este parámetro alberga a cualquier tipo de cambio que podamos incluir en nuestra traducción para que esta resulte más agradable o adecuada para el espectador, de forma que, por así decirlo, potenciemos su “atractivo”. En este caso, se encuentran aquí los principios de Low de “rythm”, “rhyme” y “singability”. Nuestro objetivo al atender a este último criterio será fomentar el interés del espectador por la traducción, aunque siempre

¹⁷ Ser económico
Evitar ambigüedades
Convertir cada franja de subtítulo en un enunciado autocontenido.
Cuando esto sea imposible, ligar las franjas separadas mediante puntos suspensivos.
Ser comedido con las comas y la puntuación.
Autoría: traducción propia.

será la última de nuestras prioridades, que sólo atenderemos cuando no sea posible hacerlo sin comprometer el sentido del mensaje ni la adecuación al medio del subtítulo.

Límites de la traducción

A continuación, expondremos dos listas de parámetros, una ideal y otra realista, ordenadas de forma diferente para poder ejemplificar mejor el tipo de límites con los que, debido a diversos factores, tendremos que enfrentarnos durante la traducción de TBTB

Orden ideal	Orden realista
1. Transmisión del mensaje	1. Adecuación al medio
2. Involucración del espectador	2. Transmisión del mensaje
3. Adecuación al medio	3. Involucración del espectador

Lista 3: Orden ideal/Orden realista. Elaboración propia.

Este breve ejercicio de comparación, entre lo que sería un orden de criterios ideal y el orden realista que debemos seguir, nos sirve para comprender más fácilmente dónde se encuentran los límites de nuestro rango de actuación como profesionales de la traducción.

Es decir, en un contexto ideal, o más bien utópico, podríamos centrarnos única y exclusivamente en una transmisión impoluta del mensaje original, sin tener que incurrir en ninguna neutralización ni adaptación. En segundo lugar, podríamos centrarnos en adecuar nuestra traducción lo máximo posible al espectador, para que esta le resultase más interesante y fomentásemos su participación en el uso de nuestro producto. La adecuación al medio sería la última de nuestras preocupaciones.

Sin embargo, desgraciadamente esta lista no es en absoluto pragmática, en la medida en que no contempla varios de los límites a los que nos tenemos que ajustar durante nuestra traducción. En la lista de criterios realista, por mucho que lo ideal sería dedicar todo nuestro tiempo y esfuerzo a lograr el mejor mensaje posible, el criterio imprescindible. No obstante, la realidad es otra. A continuación, encontramos la lista de principales limitaciones de nuestro ámbito de trabajo:

- Límite espacial proporcional al subtítulo
- Límite temporal acorde a la velocidad de lectura del espectador
- Límite de especificidad adaptado al (des)conocimiento del espectador

- Límite de adaptación en función de las diferencias interculturales
- Límite en la transmisión de términos/expresiones intraducibles.

Lista 4: Límites del subtitulado para nuestra traducción. Elaboración propia.

Estos son los 5 principales motivos por los que debemos anteponer la adecuación sobre la transmisión del mensaje. No debemos olvidar que el subtitulado es nuestro medio de comunicación único y fundamental, por lo que debemos adaptar nuestro trabajo a sus convenciones y normas. En resumidas cuentas, aunque obtuviésemos la traducción más fiel posible, de nada nos serviría si esta fuese demasiado larga como para caber dentro de las líneas de subtitulado, demasiado compleja semántica o terminológicamente como para ser comprendida por el espectador en el breve espacio de tiempo del que dispone, o demasiado específica en cuanto a sus referencias culturales como para que un gran número de espectadores puedan identificarlas.

A continuación, aunaremos toda la teoría traductológica que hemos expuesto hasta este momento, además de los contextos histórico-social e histórico-musical, para poder emprender la traducción de “The Blacker The Berry” con la mejor preparación posible.

Traducción comentada:

En el presente apartado expondremos los fragmentos traducidos de TBTB que, a nuestro juicio, despiertan un mayor interés traductológico, e incitan al debate y a la reflexión por diversos motivos como su marcada carga cultural, lenguaje soez, complejidad semántica o estilística, etc. Discutiremos la pertinencia de cada técnica utilizada, constatando así nuestra hipótesis de que la mejor manera de afrontar un proceso de traducción radica en su heterogeneidad, en adecuar cada técnica a cada problema, en lugar de emplear una postura categórica para todo el texto de forma global.

La Figura 2 presenta los primeros versos de la canción, con los que Kendrick Lamar pretende transmitirnos la fuerte dualidad de opiniones que todavía persiste sobre la cuestión racial. Mediante la alternancia de frases de “amor” y “odio” hacia lo “negro”, además de gracias al uso de una superposición de voces y ciertos elementos cacofónicos.

Everything black, I don't want black (They want us to bow)

Todo negro, no quiero negro (nos quieren poner...)

I want everything black, I ain't need black (Down to our knees)
Lo quiero todo negro, no necesito negro (...de rodillas)

Some white, some black, I ain't mean black (And pray to a God)
Algo blanco, algo negro, no quiero negro (y que recemos a un dios...)

I want everything black (That we don't believe)
Lo quiero todo negro (...en el que no creemos)

Figura 2: Introducción de la canción. Elaboración propia.

El elevado espacio temporal entre los versos “They want us to bow...” y “...down to our knees” nos obliga a utilizar los puntos suspensivos, según bien indica Low (2017), para subsanar la imposibilidad de mostrar ambas líneas de texto simultáneamente. Por otro lado, comenzamos a enfrentarnos a una dificultad que será de las más acusadas durante toda la traducción: la mayor densidad gramatical del español, y su consecuente aumento en longitud. Vemos un ejemplo muy claro en el término *morn'* (morning), de una sola sílaba, que en español debemos traducir por *mañana*, de tres sílabas.

Six in the morn', fire in the street
Seis de la mañana, fuego en la calle

Burn, baby, burn, that's all I wanna see
Arde, nena, arde, es todo lo que quiero

Figura 3: Omisión. Elaboración propia.

En esta Figura 3 observamos una situación en que nos ha sido posible omitir cierta información en favor de aspectos como la cantabilidad o “sonoridad” de nuestra traducción. Al traducir “*Burn, baby, burn, that's all I wanna see*” por “*Arde, nena, arde, es todo lo que quiero*”, omitiendo el “*see*”, conservamos el mensaje original, y la solución resulta incluso más idiomática en español. Además, de este modo gestionamos un poco mejor la densidad gramatical del español, resultando una frase de longitud más similar a la original, más rítmica y cantable. Comenzamos a observar que la diferencia en extensión entre el inglés y el español se perfila como uno de los problemas más comunes a tener en cuenta en nuestra traducción.

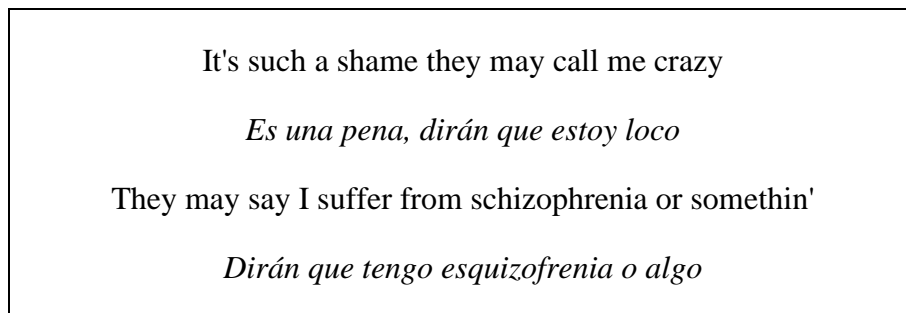


Figura 4: Terminología compleja. Elaboración propia.

En el caso de la siguiente Figura 4, nos enfrentamos a un problema traductológico que suscita un importante dilema. El término “esquizofrenia” puede resultarnos familiar y común, pero no debemos olvidar que nuestra visión se encuentra bajo un sesgo de profesionalidad lingüística. El hecho de que el término nos resulte familiar a nosotros no quiere decir que vaya a ocurrir lo mismo con la totalidad del público meta.

Siguiendo la premisa de lograr una traducción comunicativa, quizás deberíamos reducir la complejidad del término. Sin embargo, debemos procurar ceñirnos a los criterios, que instan a procurar la mejor transmisión posible del mensaje original. Por lo tanto, nos encontramos ante una elección entre conservar el término exacto en español y adaptarlo. Concluimos que, ante una ocasión como esta, en la que la terminología de presenta tan similar en ambos idiomas, debemos aprovechar la oportunidad para mantenernos fieles al texto. La principal duda radica en la consideración del grado de complejidad terminológica que percibamos en “esquizofrenia”, no para nosotros, sino para el público meta.

Por último, siempre podemos argumentar que de esta forma también respetamos la voluntad original del escritor, puesto que él considero que “schizophrenia” era el término más adecuado y que resultaría comprensible para su público. Un público que, presuponemos, el artista conoce bien.

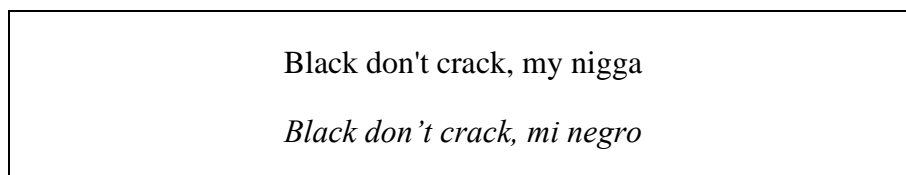


Figura 5: Terminología tabú. Elaboración propia.

En esta Figura 5 abordamos la problemática relacionada con la terminología tabú. La palabra *nigga* es un insulto racial rodeado de mucha controversia en los Estados Unidos. Etimológicamente, deriva de *nigger*, que a su vez proviene del término latino para referirse al color negro: *niger*. Este insulto se originó como forma denominativa de los

esclavos afroamericanos, ya desde la época de colonización, y fue derivando hacia una connotación negativa con el paso del tiempo. Sin embargo, en las últimas décadas hemos asistido a un proceso de normalización del término, que implica una consiguiente dualidad de significado y connotaciones.

Por ejemplo, un afroamericano puede interpelar a otro afroamericano utilizando el término *nigga*, pero si una persona de raza blanca utiliza la palabra, esta adquiere un significado claramente peyorativo. Esta dualidad puede deberse al prejuicio residual que perdura en la sociedad acerca del color de la piel. Es decir, si un negro llama a otro negro *nigga*, se percibe como una relación de igualdad, mientras que, si un blanco utiliza el término, se percibe como una relación desigual, en la que un “superior” insulta a un “inferior”. Sin embargo, quizás nos estemos encaminando hacia un contexto de mayor aceptación del término, como explica Calvin D. Fogle en su artículo “The Etymology, Evolution and Social Acceptability of ‘Nigger’, ‘Negro’ and ‘Nigga’”:

As American society progresses, usage of the term “nigga” may very well increase, likely because the original victims of the slur are either deceased or in advanced age, and therefore fading from the ever-changing public consciousness (...). As time passes, people naturally forget the sins and atrocities of yesteryear. As Americans of all backgrounds proceed into the next decades of the 21st century, the word “nigger” will probably fade more into obscurity, but it will not die out completely¹⁸. (2013: 27)

En vista de las conclusiones del estudio recién citado, decidimos optar por una vía prudente, y traducir la expresión “nigga” por “negro”, que si bien no es un término exento de controversia, en el contexto hispanoparlante no alberga un trasfondo y una carga histórica semejantes a la palabra original, por lo que resulta un término un poco menos contundente.

Con respecto al resto de la estrofa, debemos enfrentarnos también a la compleja traducción de la expresión “black don’t crack”. Este refrán afroamericano, a menudo malinterpretado, se refiere a la capacidad o predisposición de las personas de raza negra para sobrevenir al paso del tiempo. Surge de una percepción de la tez afroamericana como menos propensa a adquirir arrugas y signos de vejez. En este caso, Kendrick parece

¹⁸ A medida que la sociedad americana progrese, el uso del término “nigga” podrá incrementar, probablemente debido al hecho de que las víctimas originales de la expresión hayan muerto o se encuentren en una edad avanzada, y por lo tanto desaparezcan de la conciencia pública, en constante cambio. Según pasa el tiempo, el mundo olvida los pecados y atrocidades de antaño. A medida que la población americana de diversos orígenes se adentre en las siguientes décadas del Siglo XXI, la palabra “nigger” se difuminará en el olvido, pero no desaparecerá por completo”. Autoría: traducción propia.

servirse de los dos significados, el original y el derivado. Este segundo sentido de la expresión podría referirse a la fortaleza del colectivo y de los individuos afroamericanos. Esta expresión constituye el único momento de nuestra traducción en que nos parece necesario recurrir al calco o no-traducción. Se trata de un significado tan concreto que utilizar una neutralización no sería eficiente, ni en términos de significado ni en términos de espacio. Podríamos transmitir el sentido de “Black don’t crack”, pero no su esencia, y además contaríamos con muy poco espacio y tiempo de lectura para nuestra versión traducida, que de seguro superaría las tres sílabas de la expresión original.

<p>I'm the biggest hypocrite of 2015</p> <p><i>Soy el más hipócrita del 2015</i></p> <p>Once I finish this, witnesses will convey just what I mean</p> <p><i>Cuando acabe, entenderéis lo que quiero decir</i></p>

Figura 6: Narrativa de la canción. Elaboración propia.

En esta Figura 6, Kendrick introduce un elemento estructural de doble sentido, que observaremos en ocasiones posteriores y alcanzará su desenlace en el último verso de la canción. Mediante la afirmación de que él es el “biggest hypocrite of 2015”, el cantante siembra una duda en el oyente, que se pregunta a qué “hipocresía” se refiere exactamente. En el siguiente verso, explica que “cuando acabe”, el espectador entenderá lo que quiere decir. En este fragmento, podemos observar cómo la adecuación al medio nos ha obligado a neutralizar ciertos significados, como la selección

<p>I'm black as the moon, heritage of a small village</p> <p><i>Soy la noche de negro, hijo de un pequeño pueblo</i></p> <p>Pardon my residence</p> <p><i>Perdón por vivir aquí,</i></p>

Figura 7: Lagunas de documentación. Elaboración propia.

La Figura 7 nos permite identificar y ejemplificar otro importante problema traductológico, de nuevo relacionado con la brevedad que caracteriza al inglés frente a la tendencia extensiva del español. El autor realiza un juego de palabras con la construcción “pardon my”, a la que añade “residence” para disculparse de forma irónica por residir en los Estados Unidos. La dificultad concreta radica en que una traducción fiel del original,

como “perdón por mi residencia” no resultaría comunicativa, debido a que la acepción más común del término “residencia” en español se asocia con el lugar en que se reside, más que con la acción de residir. Por lo tanto, decidimos adaptar el mensaje y simplificarlo, con “perdón por vivir aquí”, con un significado más amplio y de una longitud más acorde al original que otras opciones como “perdón por residir aquí”.

<p>Came from the bottom of mankind</p> <p><i>Vine del fondo de la humanidad</i></p> <p>My hair is nappy, my dick is big, my nose is round and wide</p> <p><i>Mi pelo es afro, mi polla es grande, mi nariz es chata y gruesa</i></p>

Figura 8: Lenguaje directo y soez. Elaboración propia.

En la Figura 8 abordamos el reto de traducir de forma efectiva una serie de términos muy cargados de trasfondo cultural. Además, debemos adoptar una postura con respecto a cómo afrontaremos la traducción del lenguaje soez. Es importante que, en concreto, logremos una traducción adecuada para el verso “my hair is nappy, my dick is big, my nose is round and wide”, puesto que se trata de una de las frases más icónicas, impactantes y recordadas de la canción.

En primer lugar, el término “nappy” posee un significado extremadamente específico, utilizado para referirse de forma peyorativa al pelo característico de los afroamericanos, muy rizo, enredado y tupido. Como solución para la transmisión adaptada de este culturema tan complejo, hemos elegido el término “afro”, que remite a varias de las mismas características que “nappy”, y resulta en un mensaje razonablemente comprensible.

En segundo lugar, observamos un lenguaje soez con el término “dick”, que nos plantea la duda de si reflejar esta palabra malsonante también en nuestra traducción. Podría argumentarse que, bajo el propósito de maximizar la audiencia, sería oportuno diluir el término, o directamente censurarlo. Sin embargo, este último punto de vista se acogería a la tercera de nuestras prioridades, la involucración del espectador, mientras que utilizar un término como “polla” nos mantiene mucho más fieles al original. Por lo tanto, prevalece el criterio de transmisión del mensaje sobre el de involucración del espectador, y respetamos de este modo el modelo que hemos ideado para nuestra traducción.

Por último, para “round and wide”, escogemos “chata y gruesa”. El término “chata” refleja de forma efectiva el contenido de “round”, y para “wide” nos vemos obligados a escoger “gruesa” en lugar de “ancha”. La razón para esto último radica en la necesidad de evitar una cacofonía en la construcción “chata y ancha”. De nuevo, si analizamos nuestros criterios, vemos que respetamos la adecuación al medio, ya que “ancha” y “gruesa” cuentan con el mismo número de sílabas; atendemos a la transmisión del mensaje, puesto que ambos términos poseen un significado muy similar; y, una vez comprobado que nos ajustamos coherentemente a los dos primeros criterios, podemos prestar atención al tercero, evitando una cacofonía y favoreciendo la sonoridad y cantabilidad de nuestra letra, maximizando así la involucración del espectador.

You're **fuckin'** evil, I want you to recognize that I'm a **proud monkey**
Sois el diablo, reconoced que soy un mono orgulloso

Figura 9: Adecuación al medio. Elaboración propia.

Tras ver en la Figura 8 que nuestra postura consiste en respetar el lenguaje soez, puede resultar extraña la omisión que realizamos en esta Figura 9, apenas dos versos más tarde. El motivo, de nuevo en concordancia con nuestro orden de criterios, es que debemos hacer una serie de concesiones para adecuar la longitud de nuestra traducción. La característica extensiva del español deriva en oraciones mucho más largas que las originales en inglés. Por lo tanto, ante la necesidad de recortar en extensión, debemos valorar qué mensajes es más importante conservar.

El término crucial de este verso, a nuestro entender, es “proud monkey”, debido a que retrata otro insulto racial muy utilizado y con gran trasfondo cultural. Es cierto que omitir el “fucking” resta inevitablemente impacto al verso. Sin embargo, tras reducir “I want you to recognize” al imperativo “reconoced”, no quedan más opciones para adecuar la longitud. Después de estos necesarios recortes, logramos obtener una frase traducida de 18 sílabas, la misma longitud exacta que el original.

You vandalize my perception but **can't take style from me**
Vandalizáis mi cultura, pero no podéis robarla

Figura 10: Solución adaptada. Elaboración propia.

La cuestión de la apropiación cultural es un asunto a la orden del día. En esta Figura 10, Kendrick Lamar expresa el sentimiento de injusticia que experimenta al ver cómo la cultura afroamericana es rechazada por los Estados Unidos, pero sólo cuando se expresa por parte del colectivo afroamericano. Es decir, se produce una situación más de racismo, cuando ciertas características culturales o estilos de vida son rechazados cuando se observan en la población negra, pero si la población blanca imita estos rasgos o características, no parece haber ningún problema.

A la hora de traducir “can’t take style from me”, nos encontramos ante una expresión muy idiomática en la lengua original. Recurrimos a una neutralización, optando por “pero no podéis copiarla”. Hemos decidido hacer referencia a la cultura en lugar de al “me” del original, puesto que entendemos que el mensaje esencial consiste en representar la paradójica relación entre los Estados Unidos y la cultura afroamericana: un estilo de vida rechazado si proviene de su colectivo original, pero aceptado en su forma más “blanqueada”. Además, esta situación se produce con especial asiduidad en el mundo del rap, puesto que la gran mayoría de artistas son afroamericanos, pero su público, que cada vez es mayor, está integrado por personas pertenecientes a muy diversas culturas, no sólo a la afroamericana.

I'm **guardin'** my feelings, I know that you feel it
Me guardo mis sentimientos, sé que lo sentís

Figura 11: "Me guardo mis sentimientos". Elaboración propia.

La Figura 11 presenta otro ejemplo más de cómo en ocasiones nos es posible atender al tercero de nuestros criterios de traducción. Si bien es cierto que “protejo mis sentimientos” sería una opción válida y muy exacta, con “me guardo” conseguimos una traducción de igual longitud (3 sílabas), pero más similar fonéticamente, y mucho más idiomática.

You made me a killer, **emancipation of a real nigga**
Me volvisteis un asesino, lo contrario a un verdadero negro

Figura 12: "emancipation of a real nigga". Elaboración propia.

La Figura 12 nos presenta uno de los términos originales más difíciles de trasladar entre culturas. En el verso, Kendrick Lamar habla sobre la “emancipation”, concepto que en

los Estados Unidos se entiende como el acto de conceder derechos a otra persona, o el acto de liberar a una persona de un control al que estaba sometida. Sin embargo, la misma palabra en español adquiere un significado completamente distinto, al ser utilizada para referirse al hecho que pone fin a la patria potestad, es decir, al momento en que un menor pasa a poseer derecho propio sobre sus acciones, en lugar de residir este derecho en sus padres o tutor legal.

Además, no sólo los términos son muy diferentes, sino que Kendrick utiliza “emancipation” en conjunción con “real nigga”, otorgando a la palabra un significado completamente distinto, y casi contrario. Para el cantante, la idea de que un “real nigga” es aquel que vende más droga, o realiza más actos ilegales, o es más temido, es un concepto verdaderamente tóxico. Para Kendrick, un “real nigga” es aquel que se integra en la sociedad y obtiene ingresos de forma legal, en lugar de incurrir en actos ilegales que fomentan la marginación del colectivo. El artista pretende oponerse por completo al predominante falso concepto de que actuar al margen de la ley es algo respetable o “real”. De este modo, cuando se juntan los conceptos “emancipation” y “real nigga”, asistimos a un ingenioso juego de palabras en el que el autor transmite cómo le volvieron “libre” pero a la vez “esclavo”, la “emancipación” o “separación”, o lo “contrario” a un “verdadero negro”.

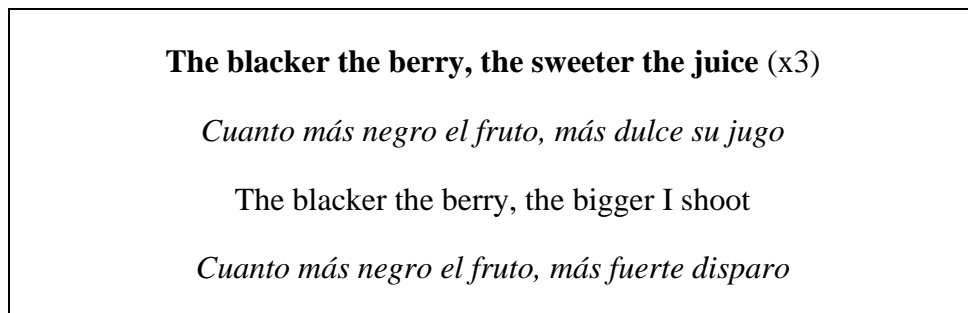


Figura 13: "The blacker the berry...". Elaboración propia.

La Figura 13 presenta la introducción al estribillo, que además otorga a la canción su título: “The blacker the berry, the sweeter the juice”. Se trata de un refrán acuñado por Wallace Thurman en su novela de 1929 “The Blacker the Berry: A Novel of Negro Life”. En pocas palabras, se trata de un ingenioso juego de palabras que refuerza y proclama la identidad racial afroamericana: “Cuanto más negro es el fruto, más dulce es su jugo”.

Kendrick Lamar utiliza este refrán, lo repite tres veces y en la cuarta ocasión cambia “the sweeter the juice” por “the bigger I shoot”. De este modo, transforma el mensaje para

referirse de nuevo al asunto racial, ejemplificando quizás el pensamiento racista de “cuanto más negro, más peligroso”.

Tras comenzar con “Cuanto más negro es el fruto, más dulce es su jugo”, realizamos una reducción a “Cuanto más negro el fruto, más dulce su jugo”, porque conseguíamos un poco más de adecuación al medio sin comprometer el mensaje. Incluso nos planteamos optar por “Más negro el fruto, más dulce su jugo”, pero debimos descartar esta propuesta porque sí parecía poner en compromiso la correcta transmisión del significado original.

<p>I said they treat me like a slave, cah' me black</p> <p><i>Me tratan como a un esclavo, por negro</i></p> <p>Woi, we feel a whole heap of pain, cah' we black</p> <p><i>Sentimos todo este dolor, por negros</i></p>

Figura 14: "cah' me black". Elaboración propia.

En esta figura observamos uno de los mayores ejemplos de limitación en nuestra traducción. El estribillo de la canción es cantado por otro artista en colaboración con Kendrick Lamar. Su nombre es Jeffrey E. Campbell, conocido como “Assasin”. El cantante es originario de Jamaica, y canta este estribillo en una mezcla entre inglés y patois jamaicano, lengua cooficial en la isla caribeña. Este idioma se caracteriza por un uso alterado de los pronombres, los verbos y los artículos, así como por las frecuentes abreviaciones. Para poder ejemplificar mejor la transformación que experimentan ciertos fragmentos del patois jamaicano al inglés, hemos elaborado la siguiente tabla, que contiene ejemplos de todo el estribillo:

<u>Patois Jamaicano</u>	<u>Inglés coloquial</u>	<u>Inglés normativo</u>
Cah' me black	'cause I'm black	Because I'm black
Woy	→	Hey
And man-a say	→	And man, I say
Put me inna chains	Put me in them chains	Put me in chains
How you no see	→	How don't you see
Pon' me back	→	Upon my back

Tabla 4: Comparación patois jamaicano/inglés. Elaboración propia.

Como explicábamos en el párrafo anterior, este estribillo constituye un verdadero reto a la hora de ser traducido con efectividad. Llegamos a la conclusión de que para nosotros

es imposible transmitir satisfactoriamente el contenido cultural jamaicano, puesto que este tipo de referencias presentan un paralelismo con el inglés que no ocurre con el español. De este modo, observamos una de las mayores limitaciones traductológicas de toda la canción.

Como propuesta, barajamos también la posibilidad de utilizar la técnica de adaptación, perteneciente al modelo de Newmark (1988). Sin embargo, dada la naturaleza de nuestra traducción, que no se publicará por separado, sino “incrustada” en el videoclip de la canción, no nos parece adecuado sustituir un referente cultural como el idioma jamaicano por un equivalente español. Intercambiar los dejes y alteraciones del jamaicano por alguna especie de equivalente, como podría ser el andaluz, no resultaría pertinente, puesto que no tiene coherencia alguna con la temática y el trasfondo de la canción.

Sin embargo, para subsanar esta limitación, debemos procurar centrarnos en transmitir el fondo más que la forma, el significado más que el significante. Al fin y al cabo, mientras logremos comprender el original, podremos encontrar la forma de transmitir el contenido, aunque por los motivos que acabamos de explicar nos sea imposible transmitir ciertos rasgos como el estilo jamaicano.

<p>And man-a say they put me inna chains, cah' we black</p> <p><i>Antes me ataban con cadenas, por negro</i></p> <p>Imagine now, big gold chains full of rocks</p> <p><i>Ahora soy yo quien se las cuelga, del cuello</i></p> <p>How you no see the whip, left scars pon' me back</p> <p><i>Cómo no ves el látigo, dejó cicatrices en mi espalda</i></p> <p>But now we have a big whip parked pon' the block</p> <p><i>Pero ahora mi cochazo suena como un latigazo</i></p>
--

Figura 15: Dualidad before/now. Elaboración propia.

En esta figura 16 observamos cuatro versos del estribillo que se corresponden con la misma idea principal. En esta ocasión, observaremos el proceso que debemos seguir para encontrar el mensaje esencial que transmitir.

Con respecto al contenido de la estrofa, observamos cómo Assasin relata el gradual fortalecimiento del estatus económico afroamericano, de la extrema pobreza a la extrema riqueza. Para ello, el cantante se sirve de dos comparaciones, distribuidas en dos parejas de versos. En primer lugar, habla de cómo las cadenas que servían para esclavizarle se convierten en cadenas de oro con joyas incrustadas. Después, explica cómo el “whip” que le dejaba marcas en la espalda se convierte en un “big whip” (cochazo) aparcado delante de su casa, en el barrio.

Estos 4 versos constituyen el mejor ejemplo de lo que debemos procurar cuando entendemos el verdadero mensaje de la canción: Transmitirlo en su sentido amplio, y no intentar replicar las estructuras y ejemplos concretos, en un intento equivocado de resultar más “fieles” al original. Mediante nuestra traducción de esta estrofa, comprendemos el análisis que se debe realizar de los versos para extraer su significado esencial en lugar de literal o exacto. Para ejemplificar mejor la problemática y las carencias de una traducción semántica, veamos la siguiente figura:

<p>And man-a say they put me inna chains, cah' we black</p> <p><i>Y hombre, digo, me encadenaban, por negros</i></p> <p>Imagine now, big gold chains full of rocks</p> <p><i>Imagina ahora, viejas y grandes cadenas doradas engastadas</i></p> <p>How you no see the whip, left scars pon' me back</p> <p><i>Cómo no ves el látigo, dejó cicatrices en mi espalda</i></p> <p>But now we have a big whip parked pon' the block</p> <p><i>Pero ahora tenemos un cochazo aparcado en el barrio</i></p>

Figura 16: Traducción semántica alternativa. Elaboración propia.

Con esta figura 17, ponemos de manifiesto varios de los motivos por los que la traducción semántica no es la opción adecuada para la tarea que nos ocupa. En primer lugar, no respeta en absoluto la adecuación al medio: algunos versos son demasiado largos, y los que sí coinciden en longitud, estropean la fluidez lectora debido al uso excesivo de comas. En segundo lugar, se produce una paradójica situación, en la que cuanto más nos acercamos al original, más nos alejamos de su significado. Una traducción más semántica y literal de “big gold chains full of rocks” resulta en un sustantivo plagado de adjetivos:

“viejas y grandes cadenas doradas engastadas”. Si bien resulta una solución muy precisa, es demasiado larga y no transmite el mensaje que debería.

De este modo, desembocamos en el razonamiento de que la importancia no reside en transmitir siempre el mensaje original exacto, sino en averiguar el mensaje más adecuado que debemos transmitir. En este caso concreto, podemos comprender que el autor está desarrollando una dualidad de escenarios, entre la pobreza y la riqueza. Explica cómo las cadenas que le esclavizaban se convierten en cadenas de oro. Por lo tanto, lo importante no es reflejar el significado específico de todos los adjetivos de las cadenas. Lo importante es reflejar la idea general de dualidad, de salida de la pobreza y de éxito. Con nuestra opción, “Ahora soy yo quien se las cuelga, del cuello”, elaboramos un retrato mucho más fiel y representativo del mensaje que el artista pretende trasladar a sus oyentes. Las cadenas que le ataban pasan a colgar de su cuello, convertidas en un derroche de joyas.

De igual manera, con los dos últimos versos de la Figura 16, el cantante continúa con la dualidad entre miseria y riqueza, entre esclavismo y liberación. En este caso, nos resulta todavía más complicado trasladar el significado, debido a que observamos un juego de palabras con el término “whip”, que puede significar “látigo” o, en un uso más coloquial, “coche”. De nuevo, intentamos transmitir el significado más esencial, y en este caso procuramos también trasladar el juego de palabras mediante una referencia entre los latigazos que se propinaban a los esclavos y el sonido del “cochazo”, que es similar a un “latigazo”.

<p>All them say we doomed from the start, cah' we black</p> <p><i>Nos dicen que nacemos condenados, por negros</i></p> <p>Remember this, every race start from the block, just remember that</p> <p><i>Recordad esto, todas las razas venimos del mismo sitio, recordadlo</i></p>

Figura 17: Traducción limitada. Elaboración propia.

Así como en la Figura 16 observamos dos buenas soluciones para trasladar al español los ingeniosos juegos de palabras del original, en este caso nos encontramos con una distancia insalvable para nuestras posibilidades traductológicas. El cantante habla sobre el fundamento principal del racismo, la discriminación solamente por raza, sin importar nada más, incluso “desde el principio” (“from the start”), o desde que “nacemos”.

A continuación, vemos el juego de palabras que debido a su complejidad nos es imposible traducir completamente. El autor, en relación con el anterior verso, indica que “every race start(s) from the block”. Se trata de un magistral juego de significados: por una parte, se refiere a que todas las “carreras (race)” empiezan en el “bloque de salida de atletismo (block)”, pero al mismo tiempo indica que todas las “razas (race)” comienzan en el “barrio (block)”. Si extrapolamos el significado de “block”, podemos extraer que quizás se refiera a la constatación científica de que los primeros humanos surgieron en África.

Como podemos comprobar, este significado se sirve en tanta medida de las características del léxico inglés que no somos capaces de encontrar un equivalente que haga justicia a un mensaje tan elaborado. Por lo tanto, debemos limitarnos a realizar una neutralización lo mejor adaptada posible al español, asumiendo la pérdida del interesante matiz del juego de palabras.

<p>It's funny how Zulu and Xhosa might go to war <i>Da pena ver a los pueblos de África pelear</i></p> <p>Two tribal armies that want to build and destroy <i>Ejércitos tribales, que solo se autodestruyen</i></p> <p>Remind me of these Compton Crip gangs that live next door <i>Me recuerdan a las bandas de aquí, en mi barrio</i></p> <p>Beefin' with Pirus, only death settle the score <i>La muerte y los balazos son la única forma de pago</i></p>

Figura 18: Tribus y bandas. Elaboración Propia

En esta Figura 19 observamos una comparación entre dos tribus sudafricanas y las bandas callejeras del barrio de Compton. Kendrick Lamar compara la desestabilización del continente africano con el contexto marginal de los barrios bajos de los Estados Unidos. En nuestra línea de adaptación y neutralización, generalizamos “Zulu and Xhosa” por “pueblos de África”. No podemos utilizar “tribus” por que incurriríamos en una redundancia con “tribales” en el verso siguiente.

Además, encontramos otro término muy específico, “beefin”, y el nombre de una banda callejera, “Pyrus”. El verbo coloquial “beef” es un sinónimo de “disputar”, de “pelearse”. Es un verbo utilizado para referirse a una rivalidad, especialmente dentro del ámbito del

rap. Por lo tanto, en la misma línea de neutralización, traducimos el último verso por “La muerte y los balazos son la única forma de pago”.

So don't matter how much I say I like to preach with the Panthers
Y no importa cuánto levante el puño por la raza
Or tell Georgia State "Marcus Garvey got all the answers"
Ni que predique sobre un ídolo con todas las respuestas
Or try to celebrate February like it's my B-Day
Ni que intente celebrar mi cultura una vez al año
Or eat watermelon, chicken, and Kool-Aid on weekdays
Ni que coma mi comida en vez de la de los blancos
Or jump high enough to get Michael Jordan endorsements
Ni que juegue tan bien al básquet que salte del barrio al estadio
Or watch BET cause urban support is important
Ni que sólo vea cine con protagonistas negros

Figura 19: Aluvión de referencias. Elaboración propia.

En este crescendo previo al desenlace de la canción, Kendrick Lamar bombardea al espectador con una enumeración de referencias culturales, convirtiendo a este fragmento de la canción en la parte más compleja de traducir. A continuación, desglosaremos la Figura 20 en pequeños fragmentos, y explicaremos la referencia original de cada uno, así como nuestra adaptación, que siempre seguirá el camino de la neutralización.

So don't matter how much I say I like to **preach with the Panthers**
Y no importa cuánto levante el puño por la raza

Figura 20: Black Panther Party. Elaboración propia.

En este verso, Lamar se refiere al partido político de las Panteras Negras, reivindicador de los derechos del colectivo africano, como ya vimos en el apartado de contexto histórico-social. Transformamos el TO hacia una opción más general, pero incluyendo el saludo del puño en alto. Esta puede ser una solución inteligente, porque incluye en buena

medida el significado del original, pero sin condicionar la efectividad de la traducción al hecho de que el espectador capte la referencia o no. Aquel que conozca el partido de las Panteras Negras, comprenderá en su totalidad el trasfondo del verso, pero incluso alguien que desconozca la referencia podrá identificar la simbología de reivindicación que conlleva el puño en alto.

Or tell **Georgia State** "**Marcus Garvey** got all the answers"
Ni que predique sobre un ídolo con todas las respuestas

Figura 21: Marcus Garvey. Elaboración propia.

En esta línea, el autor habla sobre Marcus Garvey, una de las figuras más importantes en la reivindicación por los derechos del pueblo afroamericano. De nuevo, alcanzamos una versión más amplia del concepto, traduciendo la figura concreta de “Marcus Garvey” por “un ídolo”, y omitiendo el lugar concreto del Estado de Georgia.

Or try to celebrate February like it's my **B-Day**
Ni que intente celebrar mi cultura una vez al año

Figura 22: Mes de la Historia Negra. Elaboración propia.

En este verso, Kendrick introduce una referencia al Mes de la Historia Negra, que es febrero. Decidimos cambiar la referencia “mensual” por una “diaria”, en parte porque la celebración de un acontecimiento mediante la asignación de un día es más común que mediante un mes entero, por lo que la referencia gana amplitud. Además, de esta forma concordamos mejor con el término original de “B-Day (Cumpleaños)”, que es sólo una vez al año.

Or eat **watermelon, chicken, and Kool-Aid** on weekdays
Ni que coma mi comida en vez de la de los blancos

Figura 23: Comida afroamericana. Elaboración propia.

El pollo, la sandía y el Kool-Aid, un conocido refresco en polvo, son comidas muy asociadas al colectivo afroamericano en los Estados Unidos. Por consiguiente, la traducción de este verso entraña una gran complejidad, debido a la especificidad de su trasfondo cultural. Para salvar las distancias con el original, y alcanzar una solución

análoga, utilizamos la contraposición de comer “su comida”, es decir, comida afroamericana, y no la “comida del hombre blanco”. Es cierto que el “hombre blanco” no aparece en este verso en concreto, pero es un mecanismo que nos ayuda a establecer una contraposición que magnifica el significado del término “mi comida”.

Or **jump high enough** to get **Michael Jordan** endorsements
Ni que juegue tan bien al básquet que salte del barrio al estadio

Figura 24: Comida afroamericana. Elaboración propia.

Esta es quizás la referencia que más dudas nos planteó traducir. En primer lugar, porque Michael Jordan es un deportista archiconocido mundialmente, lo cual nos hace replantearnos si es necesario neutralizar su referencia. Finalmente, optamos por ser prudentes, y buscamos un equivalente que refleje la idea general.

En este verso, Kendrick denuncia la situación que a menudo se produce dentro del panorama del baloncesto estadounidense, en el que un negro puede gozar de estatus social y evitar ser discriminado, pero solamente si prueba su valía en un deporte masivo como el baloncesto. Para el autor, esta es una situación de mayor discriminación todavía, si cabe. Es por ello que comenta irónicamente que no importa que “juegue tan bien al básquet” como para conseguir “que le patrocine Michael Jordan”, o expresado de forma más amplia, “que salte del barrio al estadio”.

Or watch **BET** cause urban support is important
Ni que sólo vea películas con protagonistas negros

Figura 25: "Black Entertainment Television". Elaboración propia.

Black Entertainment Television (BET) es un canal de televisión estadounidense, centrado en programas para una audiencia eminentemente afroamericana. Es un canal muy ligado a la escena del rap y la música negra. En este verso, Kendrick reitera que no importa cuánto apoyo de al canal de televisión, por un motivo que todavía no conocemos. El canal emite programas y películas dirigidas e interpretadas por y para afroamericanos. Por lo tanto, en esta misma línea, generalizamos la acción de “ver un canal de televisión”, intercambiándola por “ver una película. Es un cambio que puede parecer muy transgresor, pero realmente no modifica en nada el mensaje final, simplemente generaliza la referencia. Por último, nos vemos obligados a cambiar la referencia de “urban support”

por un equivalente mucho más amplio, ante la imposibilidad de encontrar una traducción para el término concreto.

So why did I weep when **Trayvon Martin** was in the street?
¿Entonces por qué lloré cuando asesinaron a Trayvon Martin...

When gang banging made me kill **a nigga blacker than me?**
...si por querer ser más negro maté a un negro más negro que yo?

Hypocrite!
¡Hipócrita!

Figura 26: Desenlace de la canción. Elaboración propia.

Llegamos al final de la canción. Kendrick Lamar explica al oyente por qué es un hipócrita. De forma sorprendente, revela que se siente como el “biggest hypocrite of 2015” por haber llorado la muerte de Trayvon Martin, víctima de abuso policial, cuando él mismo había cometido en el pasado un asesinato, durante la época en que pertenecía a una banda callejera de Compton. Reflejamos esta enorme contradicción mediante una deliberada repetición del término “negro”, que además es acorde con el original “nigga blacker”. De este modo, termina “The Blacker The Berry”. Kendrick Lamar se confiesa como un hipócrita, y efectúa en el último momento un enorme giro del significado de toda la canción.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo, mediante el desarrollo de varios conceptos teóricos, así como un contexto histórico-social e histórico musical, hemos logrado establecer una serie de criterios muy concretos para la traducción de la canción de rap de denuncia social *The Blacker The Berry*. Estos criterios, a la par que el hecho de tener un propósito tan definido, nos han permitido ejecutar una labor coherente en sus métodos, con una dirección muy clara: congeniar la adecuación al medio del subtítulo con la transmisión de un mensaje amplificado de los referentes culturales, de forma que maximicemos el público para el que la traducción pueda resultar satisfactoria.

Hemos podido elaborar un modelo traductológico apropiado para la traducción del subtítulo en canciones de rap, dentro de la combinación de idiomas inglés-español. Comprobamos que una traducción efectiva supone asumir los propios límites, e intentar sortearlos de la mejor forma posible. El modelo que más adecuado nos ha resultado para este fin ha sido el de la traducción comunicativa, pues su carácter adaptativo se perfila como la postura más útil para salvar las distancias interculturales e interlingüísticas. Hemos constatado que la mejor propuesta para una transmisión efectiva del mensaje reside en la capacidad para adecuar el original lo máximo posible al público meta. La manera óptima de cumplir con este objetivo consiste en localizar el mensaje esencial de cada verso, en lugar de intentar hacer justicia a los elementos más estilísticos o a su contenido estrictamente exacto.

Hemos recopilado las distintas posturas y principales puntos de vista que rodean a la traducción de canciones dentro del ámbito académico, y observamos que la disciplina en concreto sufre cierto grado de desatención. La traducción de canciones es común cuando dichas piezas musicales forman parte de una disciplina artística mayor (opera, cine), pero no suele ser contemplada como un fin en sí mismo. Sin embargo, mediante el presente trabajo esperamos haber constatado su posible utilidad como mecanismo de visibilización en la lucha contra la discriminación.

Con nuestra traducción de *The Blacker the Berry*, esperamos haber contribuido a contrarrestar el estigma que a menudo recae sobre la traducción de canciones, y en especial del rap, dentro del mundo académico. Creemos haber constatado que, en un mundo cada vez más global, la traducción para el subtítulo de canciones como esta, con millones de oyentes, se perfila como un gran mecanismo para fomentar la lucha

internacional contra la discriminación. Si se alcanza un modelo efectivo para la traducción de este tipo de canciones, dicho modelo podría ser aplicado a distintas combinaciones de idiomas, no sólo al inglés-español, de forma que el mensaje de lucha contra la discriminación pudiese trasladarse de los Estados Unidos a muchos otros países en los que se produzcan contextos de discriminación.

Por último, y en línea con esta última afirmación, nos gustaría hacer un llamamiento a la utilización del presente trabajo como objeto de debate o referencia para la traducción de canciones contra la discriminación racial. Cada país, por supuesto, presenta un contexto social distinto, y la relación entre la combinación de lenguas escogida en cada caso puede requerir una fuerte reinterpretación de los métodos que hemos expuesto. Sin embargo, pensamos que todos los contextos de discriminación presentan ciertos rasgos comunes, por lo que la traducción de canciones de denuncia social, en cualquier combinación de idiomas, puede resultar un mecanismo útil en la lucha contra la discriminación. Por consiguiente, invitamos encarecidamente a cualquier lector de este trabajo a que, de estar interesado por la temática expuesta, continúe en el desarrollo de prácticas académicas relacionadas con la traducción de canciones.

BIBLIOGRAFÍA

Barrios, Olga. 2007. “La mujer afroamericana en la historia: una trayectoria de discriminación, resistencia, supervivencia y creatividad”. *La igualdad como compromiso: Estudios de género en homenaje a la profesora Ana Díaz Medina*.

Cone, James . 1992. *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*. New York: Orbis Books.

Cotes Ramal, María del Mar. 2005. “Traducción de canciones: Grease” *Puentes* 6: 77-86. Universidad de Granada.

Desblache, Lucile. 2018. “Translation of Music” En *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, Chan Sin-Wai, Ed. The Chinese University of Hong Kong Press. 311-332

Desblache, Lucile. 2019. “*Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*”. United Kingdom: Palgrave Macmillan

Ellison, Ralph y Robert O’ Meally . 2002. *Living with Music: Ralph Ellison’s Jazz Writings*. New York: Modern Library.

Fogle, Calvin. 2013. “The Etymology, Evolution and Social Acceptability of 'Nigger', 'Negro', and 'Nigga'”. *Social Science Research Network*.

Franzon, Johan. 2008. “Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance”. *The Translator*. 14:2, 373-399

Franzon, Johan. Marta Mateo, Pilar Orero y Sebnem Susam-Sarajeva. 2008. “Translation and Music: A General Bibliography”. *The Translator*. 14: 2, 453-460

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 fin de grado. Universitat Jaume I.

Gates, Henry Louis. 1997. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: Norton.

Low, Peter. 2017. *Translating Song Lyrics and Texts*. New York: Routledge.

Martínez, Béatrice y Raúl Eduardo González. 2009. “La traducción de canciones: análisis de dos casos”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 8. Enero-junio 2009.

- Maestro, Javier. 2009. "El dilema norteamericano. De la esclavitud a la institucionalización de la discriminación racial". *Studia histórica. Historia Contemporánea*. 26, 2008: 53-78
- Navarro López, Silvia. 2020. "Estudio diacrónico de la traducción de canciones: 82 años de historia de Disney". Trabajo fin de grado. Universitat Jaume I.
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. Great Britain: Wheaton & Co.
- Orozco Jutorán, Mariana. 2013. "Propuesta de un catálogo de técnicas de traducción: la toma de decisiones informada ante la elección de equivalentes." *Hermenus*, TI, 16: 233-264
- Pani, Erika. 1969. "Historia mínima de Estados Unidos de América". Ciudad de México: El Colegio de México, A.C.
- Susam-Sarajeva, Sebnem. 2008. "Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance". *The Translator*. 14:2, 187-199
- Sánchez Canella, Miguel. 2018. "A Funny thing happened on the way to the forum: La traducción de musicales. Análisis del doblaje en castellano de las canciones de una película musical". Trabajo fin de grado. Universidad de Salamanca.
- Vinay, Jean-Paul y Jean Darbelnet. 1995. "Comparative Stylistics of French and English: a methodology for translation". Amsterdam: John Benjamins.
- Van den Berk, Jorrit y Laura Visser-Maesen. 2019. "Race Matters, 1968 as Living History in the Black Freedom Struggle". *European Journal of American Studies*. 14:1.

ANEXO

Traducción completa de The Blacker The Berry:

Everything black, I don't want black (They want us to bow)

Todo negro, no quiero negro (nos quieren poner...)

I want everything black, I ain't need black (Down to our knees)

Lo quiero todo negro, no necesito negro (...de rodillas)

Some white, some black, I ain't mean black (And pray to a God)

Algo blanco, algo negro, no quiero negro (Y que recemos a un dios...)

I want everything black (That we don't believe)

Lo quiero todo negro (...en el que no creemos)

Everything black, want all things black

Todo negro, lo quiero todo negro

I don't need black, want everything black

No necesito negro, lo quiero todo negro

Don't need black, our eyes ain't black

No necesito negro, mis ojos no son negros

I own black, own everything black

Soy dueño de lo negro, todo lo negro

Six in the morn', fire in the street

Seis de la mañana, fuego en la calle,

Burn, baby, burn, that's all I wanna see

Arde, nena, arde, es todo lo que quiero

And sometimes I get off watchin' you die in vain

Y a veces disfruto al veros morir en vano

It's such a shame they may call me crazy

Es una pena, dirán que estoy loco

They may say I suffer from schizophrenia or somethin'

Dirán que tengo esquizofrenia o algo

But homie, you made me

Pero vosotros me creasteis

Black don't crack, my nigga

Black don't crack, mi negro

I'm the biggest hypocrite of 2015

Soy el más hipócrita del 2015

Once I finish this, witnesses will convey just what I mean

Cuando acabe, entenderéis lo que quiero decir

Been feeling this way since I was 16, came to my senses

Me siento así desde que crecí, entré en razón

You never liked us anyway, fuck your friendship, I meant it

Nunca os gustamos, a la mierda vuestra amistad, en serio

I'm African-American, I'm African

Soy afroamericano, soy africano

I'm black as the moon, heritage of a small village

Soy la noche de negro, herencia de un pequeño pueblo

Pardon my residence

Perdón por vivir aquí

Came from the bottom of mankind

Vine del fondo de la humanidad

My hair is nappy, my dick is big, my nose is round and wide

Mi pelo es afro, mi polla es grande, mi nariz es chata y gruesa

You hate me, don't you?

Me odiáis, verdad?

You hate my people, your plan is to terminate my culture

Odiáis a mi gente, queréis exterminar mi cultura

You're fuckin' evil I want you to recognize that I'm a proud monkey

Sois el diablo, reconoced que soy un mono orgulloso

You vandalize my perception but can't take style from me

Vandalizáis mi cultura, pero no podéis copiarla

And this is more than confession

Y es más que una confesión

I mean I might press the button just so you know my discretion

Puede que hable más aún, ahora estoy siendo discreto

I'm guardin' my feelings, I know that you feel it

Me guardo mis sentimientos, sé que lo sentís

You sabotage my community, makin' a killin'

Saboteáis a mi comunidad, sois unos asesinos

You made me a killer, emancipation of a real nigga

Me volvisteis un asesino, lo contrario a un verdadero negro

The blacker the berry, the sweeter the juice

Cuanto más negro el fruto, más dulce su jugo

The blacker the berry, the sweeter the juice

Cuanto más negro el fruto, más dulce su jugo

The blacker the berry, the sweeter the juice

Cuanto más negro el fruto, más dulce su jugo

The blacker the berry, the bigger I shoot

Cuanto más negro el fruto, más fuerte disparo,

I said they treat me like a slave, cah' me black

Me tratan como a un esclavo, por negro

Woi, we feel a whole heap of pain, cah' we black

Sentimos todo este dolor, por negros

And man-a say they put me inna chains, cah' we black

Antes me ataban con cadenas, por negro

Imagine now, big gold chains full of rocks

Ahora soy yo quien se las cuelga del cuello

How you no see the whip, left scars pon' me back

Cómo no ves el látigo, dejó cicatrices en mi espalda

But now we have a big whip parked pon' the block

Pero ahora mi cochazo suena como un latigazo

All them say we doomed from the start, cah' we black

Nos dicen que nacemos condenados, por negros

Remember this, every race start from the block, just 'member that

Recordad esto, todas las razas venimos del mismo sitio, recordadlo

I'm the biggest hypocrite of 2015

Soy el más hipócrita del 2015

Once I finish this, witnesses will convey just what I mean

Cuando acabe, entenderéis lo que quiero decir

I mean, it's evident that I'm irrelevant to society

Es evidente que no le importo a la sociedad

That's what you're telling me, penitentiary would only hire me

Según decís, sólo en la cárcel me contratarán

Curse me till I'm dead

Maldecidme hasta hartaros

Church me with your fake prophesizing that I'mma be just another slave in my head

Adoctrinadme con falsas profecías, convertidme en vuestro esclavo mental

Institutionalized manipulation and lies

Institucionalizad, todas esas mentiras

Reciprocation of freedom only live in your eyes

Predicáis con el ejemplo, excepto por la libertad

You hate me don't you?

¿Me odiáis, verdad?

I know you hate me just as much as you hate yourself

Me odiáis casi tanto como a vosotros mismos

Jealous of my wisdom and cards I dealt

Celosos de mi sabiduría, de las cartas que me dieron

Watchin' me as I pull up, fill up my tank, then peel out

Mirándome mientras llevo, lleno el tanque y me piro

Muscle cars like pull ups, show you what these big wheels 'bout, ah

Fuerte como mi coche, no queréis comprobarlo

Black and successful, this black man meant to be special

Negro y exitoso, este negro nació predestinado

CAT scans on my radar, bitch, how can I help you?

Os tengo en el radar, cerdos, ¿en qué les puedo ayudar?

How can I tell you I'm making a killin'?

¿Cómo explicaros, que os voy a asesinar?

You made me a killer, emancipation of a real nigga

En eso me convertisteis, lo contrario a un verdadero negro

[Estribillo]

I'm the biggest hypocrite of 2015

Soy el más hipócrita del 2015

When I finish this if you listenin' then sure you will agree

Cuando acabe, si estais escuchando entenderéis por qué

This plot is bigger than me, it's generational hatred

Esto me viene grande, odio generacional

It's genocism, it's grimy, little justification
Un sucio y asqueroso genocidio “justificado”

I'm African-American, I'm African
Soy afroamericano, soy africano

I'm black as the heart of a fuckin' Aryan
Negro como vuestro maldito corazón,

I'm black as the name of Tyrone and Darius
Negro como nuestros propios nombres

Excuse my French but fuck you — no, fuck y'all
Perdonen mi lenguaje, pero que os jodan, joder

That's as blunt as it gets, I know you hate me, don't you?
Os lo digo bien claro, ¿me odiáis, verdad?

You hate my people, I can tell cause it's threats when I see you
Odiáis a mi gente, lo sé porque no hacéis más que amenazar

I can tell cause your ways deceitful
Lo sé porque no parais de engañar

Know I can tell because you're in love with that Desert Eagle
Lo sé porque veo que os encanta disparar

Thinkin' maliciously, he get a chain then you gone bleed him
Pensando por dentro, si lleva cadenas será un delincuente

It's funny how Zulu and Xhosa might go to war
Da pena ver a los pueblos de África pelear

Two tribal armies that want to build and destroy
Ejércitos tribales, que solo se autodestruyen

Remind me of these Compton Crip gangs that live next door
Me recuerdan a las bandas de aquí, en mi barrio

Beefin' with Pirus, only death settle the score

La muerte y los balazos son la única forma de pago

So don't matter how much I say I like to preach with the Panthers

Y no importa cuánto levante el puño por la raza

Or tell Georgia State "Marcus Garvey got all the answers"

Ni que predique sobre un ídolo con todas las respuestas

Or try to celebrate February like it's my B-Day

Ni que intente celebrar mi cultura una vez al año

Or eat watermelon, chicken, and Kool-Aid on weekdays

Ni que coma mi comida en vez de la de los blancos

Or jump high enough to get Michael Jordan endorsements

Ni que juegue tan bien al básquet que pase del barrio al estadio

Or watch BET cause urban support is important

Ni que sólo vaya al cine si el protagonista es negro

So why did I weep when Trayvon Martin was in the street?

¿Entonces por qué lloré cuando asesinaron a Trayvon Martin...

When gang banging made me kill a nigga blacker than me?

...si por querer ser más negro maté a un negro más negro que yo?

Hypocrite!

¡Hipócrita!

Nota: Recomendamos encarecidamente al lector que, de ser posible, escuche la canción original mientras visualiza nuestra traducción. The Blacker The Berry se encuentra disponible en diversas plataformas, como Spotify o YouTube:

<https://open.spotify.com/track/5Mtt6tZSZA9cXTHGSGpyh0?si=5442d519f8e34048>

<https://www.youtube.com/watch?v=Qhd8aWMcAfw&ab>