

**TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN**

TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES DE RAP Y LOS
REFERENTES CULTURALES: «RAP DEVIL» DE
MACHINE GUN KELLY Y «STAR» DE
BROCKHAMPTON**

Autor/a: Marc Fajardo Sevilla

Tutor/a: Josep Marco Borillo

Fecha de lectura/ Data de lectura: julio de 2020



Resumen/ Resum:

La traducción de canciones (TC) es una rama de la traducción de la que se ha hablado y escrito muy poco, a pesar de ser una de las más complejas. Suele estar enmarcada dentro de la traducción audiovisual o de la literaria, y es en esta última donde se ubica para este trabajo. El rap tampoco es un tema muy estudiado en el ambiente académico, posiblemente debido al estigma de incultura que le rodea o al escaso estudio de la cultura popular.

Mediante la traducción de los extractos de dos canciones de rap diferentes («Rap Devil» de Machine Gun Kelly y «STAR» de BROCKHAMPTON) y su correspondiente análisis, este trabajo tiene dos objetivos principales: por una parte, exponer qué soluciones pueden darse a las restricciones que impone una canción, como la rima, la métrica o la música; y, por otro lado, determinar cómo pueden superarse las barreras culturales que existen entre dos lenguas y que presentan en este caso los referentes culturales.

A la hora de traducir canciones de rap cabe tener siempre en cuenta las restricciones que imponen el *beat*, la rima, el *flow* del artista, la coloquialidad o la estructura, pues limitan el resultado en gran medida. En cuanto a los referentes culturales, la decisión de cómo traducir cada uno depende de diversas variables, como el *skopos*, la rima o el mensaje que busca transmitirse, y las técnicas de traducción más empleadas en estas canciones son, además de compresiones o incluso omisiones en ambas, los préstamos y las traducciones literales para «Rap Devil» y las adaptaciones intraculturales parciales y totales para «STAR».

Palabras clave/ Paraules clau: (5)

Traducción de canciones, rap, referentes culturales, Rap Devil, STAR.

El estilo de citación empleado en este trabajo para las citas en el texto y para la bibliografía es el estilo MLA.

Índice de contenido

1. Introducción	7
1.1. Justificación y objetivos.	7
1.2. Estructura del trabajo.....	7
2. La traducción de canciones y sus dificultades.....	8
2.1. ¿Traducción técnica, audiovisual o literaria?.....	9
2.2. Estrategias y técnicas de traducción	10
2.3. La <i>intraducibilidad</i> o las dificultades de traducción.....	12
2.3.1. Los referentes culturales.....	13
3. Contextualización del objeto de estudio.....	16
3.1. El género: el rap.	16
3.1.1. Definiciones.	16
3.1.2. Historia del rap	16
3.1.3. Características.....	17
3.2. Los artistas.....	18
3.2.1. Machine Gun Kelly.....	18
3.2.2. BROCKHAMPTON.....	19
3.3. Las canciones.....	20
3.3.1. «Rap Devil».....	20
3.3.2. «STAR»	21
4. Metodología	22
5. Texto meta.....	24
5.1. «Rap Devil»	24
5.2. «STAR».....	26
6. Análisis traductológico	27

6. 1. «Rap Devil».....	27
6.2. «STAR».....	31
7. Conclusiones.....	35
7.1. Relación del trabajo con los conocimientos adquiridos en la carrera.....	36
Bibliografía	37
Anexo I. Textos origen	43
«Rap Devil».....	43
«STAR».....	45
Anexo II. Tablas.....	47

Índice de tablas

Tabla 1. Técnicas de traducción	15
Tabla 2. Rimas en «Rap Devil».....	27
Tabla 3. El <i>flow</i> en «Rap Devil»	28
Tabla 4. Adaptación intracultural total en «STAR».....	32
Tabla 5. Adaptación intracultural parcial en «STAR»	34
Tabla 6. Referencias al mundo de la música en «Rap Devil»	47
Tabla 7. Referencias al cine y a la televisión en «Rap Devil»	49
Tabla 8. Referencias a personalidades en «Rap Devil»	50
Tabla 9. Referencias a lugares en «Rap Devil»	52

1. Introducción

1.1. Justificación y objetivos.

La traducción de canciones (TC) es una rama de la traducción de la que se ha hablado y escrito muy poco, a pesar de ser una de las más complejas. Suele estar enmarcada dentro de la traducción audiovisual, pues rara vez las canciones no cuentan con un acompañamiento visual (videoclip, película, etc.); asimismo, también puede ser incluida en la traducción literaria, pues las canciones guardan cierta relación con la poesía, ya que comparten elementos como la métrica y la rima.

Mediante la traducción de los extractos de dos canciones de rap diferentes y su correspondiente análisis, este trabajo tiene dos objetivos principales: por una parte, exponer qué soluciones pueden darse a las restricciones que impone una canción, como la rima, la métrica o la música; y, por otro lado, determinar cómo pueden superarse las barreras que existen entre dos lenguas diferentes y que presentan en este caso los referentes culturales.

1.2. Estructura del trabajo.

Primeramente, hablaremos de la TC, donde veremos los puntos y aspectos principales de este ámbito: qué es, quién se encarga normalmente de ella, en qué campo de la traducción se sitúa y qué estrategias y técnicas suelen seguirse. Hablaremos también de la intraducibilidad, entendida como las dificultades que entraña la TC, y de la traducción de los referentes culturales.

Tras el marco teórico, contextualizaremos las dos canciones de rap sobre las que trabajaremos, así como el género al que pertenecen y los artistas que las han interpretado.

Después de exponer las versiones traducidas, procederemos a realizar un análisis de su traducción, en el que veremos qué puntos han sido los más complejos y qué soluciones se han dado a estos desafíos. Finalmente, se expondrán las conclusiones a las que se ha llegado tras la traducción comentada de ambos textos.

2. La traducción de canciones y sus dificultades

La TC es una rama de la traducción que ha sido poco investigada, tal como argumentan Mateo (115), Cheikh Santos (14) o Leal Esteban (9), entre otros. Además, muchas veces los autores se citan unos a otros, lo que crea un bucle continuo del que pocas veces surge nueva información (Costa Hernández 15). Su poca presencia en la teoría de la traducción puede deberse a las complicaciones que conlleva como objeto de estudio, las cuales iremos viendo a lo largo de este apartado.

Por otro lado, definir la TC es algo complejo. Para Leal Esteban (9), la TC consiste en transferir la letra de una canción a una lengua distinta. Para Desblache, «involves the transfer or mediation of some elements of a musical text to enhance its meaning for its intended audience» («Translation of Music» 310). Aunque normalmente, cuando se habla de traducir una canción, siempre nos remitimos a la traducción de la letra, la TC también puede involucrar música instrumental o textos sobre música (Desblache, «Translation of Music» 310). Sin embargo, dados los límites de extensión de este trabajo, me centraré en la traducción de canciones con letra.

De acuerdo con Franzon (374), el listado de quienes traducen canciones incluye traductores profesionales, cantantes, compositores, dramaturgos e incluso fans. Comes i Arderiu introduce la figura del «letrista»: un especialista que no siempre es un traductor profesional al que se recurre para la traducción de las canciones» (en Costa Hernández 19). Para Brugué (en Costa Hernández 19), el traductor realiza una traducción literal y el letrista adapta la traducción a la música. Costa Hernández considera que suele tener más valor e importancia que quien traduzca «tenga conocimientos musicales que [el] hecho de que esté bien preparada a nivel traductológico, lo cual . . . [puede producir] adaptaciones muy lejanas a las canciones originales» (20).

Por otro lado, aunque pueden existir traducciones oficiales de una canción, publicadas por una discográfica o por el propio artista, también existe lo que Desblache llama «community translation» (*Music and Translation* 19), traducciones de calidad cuestionable y resultado poco fiable puesto que son realizadas por fans y no por profesionales. Según Desblache, suelen aparecer «on sites dedicated to songs or subtitled music videos, comments on lyrics as part of social network discussions, background information on songs and writers on music discovery services [like Genius] or instant lyrics provisions . . . such as . . . Musixmatch» («Translation of Music» 320).

Las razones que pueden llevar a traducir una canción son muy variadas, «from translating the lyrics of songs interlinguistically to mediating musical content across styles, genres, senses and cultures» (Desblache, «Translation of Music» 310). Puede que la audiencia de un concierto o de una ópera no esté familiarizada con lo que está escuchando y requiera un contexto en forma de folleto, o puede que sea necesaria una traducción de accesibilidad para personas con sordera total o parcial. También puede requerirse una traducción si la canción, por ejemplo, tiene carga argumental en una película, serie o videojuego.

Pero también puede ser que el destinatario de la traducción no sea la audiencia, sino el intérprete: puede que se necesite la traducción de, por ejemplo, una ópera para que el cantante pueda entender qué canta y adaptar su papel a ello, o que un cantante quiera cantar una canción propia en otro idioma o una canción extranjera en su idioma. Como vemos, son muchas las posibilidades.

2.1. ¿Traducción técnica, audiovisual o literaria?

Si quisiéramos ubicar la TC en el campo de la traducción, podríamos decir que pertenece a la traducción literaria, a la audiovisual o incluso a la traducción técnica.

Aunque no es lo más común, puede ser necesaria en algunos casos la traducción o adaptación de textos de temática musical (como artículos de revistas o blogs) o de

textos estrechamente vinculados con la música (como partituras o notas del editor), todos ellos textos con una jerga y una terminología propias.

Por otro lado, aunque pueden existir de manera independiente, rara vez se producen o distribuyen canciones sin un acompañamiento visual: videoclips, actuaciones, coreografías e incluso portadas del disco (Desblache, «Translation of Music» 319). Por ejemplo, en grandes producciones del cine musical como las películas de Disney, se suele doblar todo, incluidas las canciones, pues muchas veces tienen una gran carga argumental (Pérez Gómez 12) y es vital para el buen entendimiento por parte de la audiencia saber qué se está cantando. De no traducirlas, estaríamos negándole al público meta «the extra layer of semantic text provided by the song, which can contradict or enhance the film script» (Desblache, «Translation of Music» 323).

Pero también podemos ubicar la TC en la traducción literaria. De las canciones con letra cantada, desde la música popular hasta la ópera, puede decirse que son «poemas musicales» (Stephenson 139), pues guardan gran similitud con la poesía ya que comparten un lenguaje similar: Costa Hernández (17) cita a Brugué, quien, a su vez, cita a profesionales de la traducción como Cotes Ramal, para quien ambos tipos de textos son tan cercanos debido a factores como la rima, el ritmo o el número de sílabas; o Peter Low, quien afirma que «hay motivos para comparar la traducción poética con la de canciones . . . , puesto que comparten ciertas dificultades específicas . . . como, por ejemplo, las notas o los ritmos de la música» (en Costa Hernández 17).

2.2. Estrategias y técnicas de traducción

Aquí expongo lo que diversos autores han dicho y escrito en cuanto a estrategias y técnicas para la TC. Seguiré la distinción que hace Costa Hernández, para quien las estrategias de traducción son «las soluciones que se pueden aplicar a nivel macrotextual, mientras que las técnicas de traducción son soluciones a nivel microtextual» (20).

Para traducir una canción, primero tendremos que «conocer la intención del cliente», como dice Comes i Arderiu (en Costa Hernández 21), y determinar el propósito o *skopos* de la traducción (Nord 27). Por ejemplo, si solo se quiere entender de qué va una canción escrita en otro idioma, bastará con una traducción cercana semánticamente o incluso en prosa. Si, por el contrario, se quiere interpretar la canción traducida, inevitablemente la traducción tendrá que ser cantable.

Para Low, una traducción cantable será aquella cuyo propósito sea «to enable an existing vocal work to be performed in a different language» («Purposeful Translating» 73). Franzon, por su parte, define la cantabilidad como «the attainment of musico-verbal unity between the text and the composition» (375): para él, *singability* significa, además de que la canción sea fácil de cantar, que las decisiones que tome el traductor deberán estar determinadas por el *skopos*.

Franzon (389-396) ve la cantabilidad como una serie de capas modificables u opcionales; concretamente cita tres: una prosódica, otra poética y una última semántico-reflexiva. Para lograr una traducción cantable, echaremos mano de elementos prosódicos como el ritmo, el acento o la entonación; de elementos típicos de la poesía como el ritmo o la segmentación en versos o estrofas; y de elementos semántico-reflexivos como las descripciones o las metáforas.

Peter Low («Singable translations of songs» 92-98) propone una de las teorías más utilizadas y citadas en la TC, el *Pentathlon Principle*, en la que se exponen cinco criterios que el traductor debe tener en cuenta:

- la cantabilidad (*singability*);
- el sentido (*sense*), que consiste en adecuarse lo máximo posible al mensaje original;
- la naturalidad (*naturalness*), que hace referencia a factores como el registro o el orden de las palabras para que el texto meta suene natural;
- el ritmo (*rhythm*), que implica que la traducción debe tratar de encajar con la música, y
- la rima (*rhyme*), que consiste en intentar mantener, en la medida de lo posible, las rimas del original.

Low («Singable translations of songs» 101-02) recomienda no enfocarse en solo uno o varios de ellos, sino más bien tenerlos todos en cuenta y tratar de combinarlos todos para producir el mejor resultado posible.

Franzon (376) da cinco opciones entre las que elegir para traducir una canción:

1. no traducirla,
2. traducir la letra de la canción sin tener en cuenta la música,
3. reescribir la letra con poco o nada que ver con la original,
4. traducir la letra adaptando la música a ella y
5. adaptar la traducción a la música original.

2.3. La *intraducibilidad* o las dificultades de traducción

El concepto de intraducibilidad no es muy utilizado actualmente en el campo de la traducción en el sentido estricto de la palabra, pues todo puede traducirse, se acerque más o menos al original. En este trabajo emplearé el concepto *intraducibilidad* entendido como «the difficulty of finding appropriate target language equivalents for the source language terms, phrases or concepts» (Gunathilaka y Ariyaratne 303). Y es que, si entendemos la traducción como la resolución de problemas, son esos problemas más difíciles de resolver que otros los que califico de *intraducibles*.

Para Desblache («Translation of Music» 316), la intraducibilidad en la TC no va relacionada con ninguna ideología ni con una resistencia al cambio. A veces, en este campo, no todo puede o debe ser traducido: aunque deja claro que «musical texts, for the most part, require some degree of translation, which can make them (more) meaningful musically, linguistically, culturally, modally [and] sensorially» («Translation of Music» 316), Desblache considera que el placer de escuchar una canción consiste en descifrar el mensaje que busca transmitir, en ver qué nos remueve por dentro, lo que a veces no implica saber qué decía originalmente la canción.

La intraducibilidad se sustenta también en el concepto de fidelidad: Jakobson (238) y Barjau (en Fernández Cebrián 5) argumentan que el lenguaje que se emplea en la poesía y, por extensión en las canciones, ocasiona dificultades que hacen que, tras traducir, el producto meta sea parcial o totalmente diferente al original, lo cual no es traducir, sino más bien «[to] creatively transpose» (Jakobson 238).

En la poesía, una de las mayores dificultades a la hora de traducir de acuerdo con Fernández Cebrián (7) radica en la forma: sin contar el verso libre, los poemas con cierta métrica y rima suponen a veces tal desafío que podríamos llegar a calificarlos de *intraducibles*. Sin embargo, en la TC, existe un problema aún mayor.

Además de la forma, a la hora de traducir una canción hemos de tener en cuenta que la música «is designed to very closely fit the sonorities of the language being set, and translating the text into another language with other sonorities has subtle implications –even assuming all the accents fall in the right places– for rhythmic and melodic nuances» (Chanan xiii). De acuerdo con Low («Purposeful Translating» 73), las restricciones que impone la música original (ritmo, notas, acentos, melodía...) distorsionan la traducción y, a menos que se adapte la base musical, el producto meta deberá respetarlas, lo cual condicionará inevitablemente el resultado final.

Para Barjau (en Fernández Cebrián 6), una buena traducción será aquella que consiga el equilibrio entre contenido y forma, entre el qué se dice y cómo se dice, pues ambos conceptos son importantes y ninguno debe tener más valor que el otro. De manera similar, Nida considera que la mejor traducción será aquella que «capacit[e] al receptor para responder al mensaje, tanto en forma como en contenido, como respondería el lector original» (en Parkinson 95).

2.3.1. Los referentes culturales

La intraducibilidad, como dice Kashgary (48), está en general relacionada con obstáculos bien lingüísticos, bien culturales. En la misma línea, J. C. Catford (98-99) habla de 'intraducibilidad lingüística' (diferencias entre lenguas) e 'intraducibilidad cultural' (diferencias entre elementos culturales). En este apartado nos centraremos en el segundo aspecto.

Definir qué es un referente cultural, *culturema* o *realia*, por nombrar solo algunos de los términos empleados, es una tarea ardua y en la que muchos autores difieren, a pesar de que es un concepto entendido de manera más o menos intuitiva por los traductores (Marco 21). Para este trabajo, seguiré lo que dice Fernández Guerra sobre ellos:

«Some words or phrases denoting objects, facts, phenomena, etc... are so deeply rooted in their source culture (SC) and so specific (and perhaps exclusive or unique) to the culture that produced them that they have no equivalent in the target culture (TC), be it because they are unknown, or because they are not yet codified in the target language (TL)» (1).

Existe una gran variedad de estrategias para clasificar los referentes culturales. Una de las más conocidas es la de Newmark, basada en una anterior de Nida, que establece cinco «cultural categories» (95):

1. Ecología: fauna, flora, geología...
2. Cultura material: comida, vestimenta, medios de transporte...
3. Cultura social: trabajo, ocio.
4. Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos o conceptos de una sociedad.
5. Gestos y hábitos.

Aunque puede ser extremadamente complicado traducir ciertos referentes culturales y el más mínimo cambio puede considerarse «an act of subversion against the culture it represents» (Fernández Guerra 1), eso no significa que no puedan traducirse: el traductor cuenta con una amplia gama de recursos para traducir dichos elementos.

Muchos traductólogos (Vinay y Dalbernet, Vázquez Ayora, Hurtado, Graedler, etc.) han diseñado sus propias clasificaciones de técnicas de traducción, pero, dada la extensión de este trabajo, me limitaré a hablar de la que usaré en el análisis.

Marco (22-23) clasifica las técnicas de traducción en una gradación donde distribuye las técnicas según su cercanía o lejanía con respecto al lector meta. En la siguiente tabla se ilustra claramente: cuanto más extranjerizante o lejano para el lector meta, más verde y más claro, y cuanto más familiarizante y más cercano, más azul y más oscuro.

Técnicas de traducción

1	Préstamo Se incorpora una palabra o expresión de una lengua a otra. Puede ser puro (sin modificación) o naturalizado (adaptado a la ortografía y morfología de la lengua meta)
2	Traducción literal
3	Neutralización Consiste en reemplazar el término del TO por una explicación más o menos detallada o extensa. Puede tratarse tanto de una descripción como de una generalización (reemplazo por un término más general) como de una particularización (reemplazo por un término más específico).
4	Amplificación o compresión Se añade o se omite parte de la información.
5	Adaptación intracultural Se sustituye el término del TO por otro también de la cultura origen pero más familiar para el lector meta.
6	Adaptación intercultural Se sustituye el término del TO por otro de la cultura meta.
7	Omisión Se elimina cualquier mención al referente cultural que aparece en el TO.

Tabla 1. Técnicas de traducción

3. Contextualización del objeto de estudio

3.1. El género: el rap.

Estoy de acuerdo con Santos Unamuno cuando dice que «hablar o escribir de manifestaciones culturales como el hip hop o el rap en ámbito académico y universitario . . . entraña cierta dificultad» (235): no es un tema muy estudiado en dichos ámbitos, posiblemente debido al estigma de incultura que le rodea o al escaso estudio académico de la cultura popular.

3.1.1. Definiciones.

Aunque 'rap' y 'hip hop' son muchas veces intercambiables, en este trabajo emplearé el término 'rap': considero, como Risso (2), que se refiere más concretamente a las propiedades vocales, dejando de lado cualquier implicación cultural que podría conllevar 'hip hop'.

Según Santos Unamuno, el rap es una «canción hablada, monólogo o diálogo entre MC's (['maestro de ceremonias' o] raperos) sobre una marcada base rítmica» (235). Aunque muchos lo ubican dentro de las canciones, de acuerdo con Risso (2016), la importancia de la rima, entre otros factores, diferencia al rap de la música en general.

Otros términos que emplearé y cuyo significado ha de dejarse claro son *flow*, «an MC's distinctive lyrical cadence, usually in relation to a beat» (Bradley 6, en Risso 12) o *beef*, una «pelea o controversia entre dos cantantes que se lanzan pullas» (Galindo párr. 1) y que suele manifestarse en *diss tracks*, «song[s] whose primary purpose is to verbally attack someone else» (Wikipedia párr. 1).

3.1.2. Historia del rap

Es necesario conocer, aunque sea de manera breve y general, los orígenes de este género para poder entenderlo mínimamente.

La historia del rap es compleja y se distinguen diversos orígenes, pero podría decirse que se originó en los barrios afroamericanos de los suburbios de Nueva York a finales de los sesenta, donde los jóvenes expresaron su situación social mediante «tres vertientes artísticas: "la pintura (el graffiti), la danza (el breakdance) y la música (rap, electro . . .)"» (Cheikh Santos 15). A su vez, las raíces del rap «se hunden sin lugar a dudas en la riquísima tradición oral afroamericana» (Santos Unamuno 235): *jive scats, dozens, toasts, griots...*

Pronto, el rap traspasó barreras y llegó a la escena internacional, «donde jóvenes en las mismas condiciones . . . encontraron su forma de manifestar sus inquietudes y preocupaciones» (Cheikh Santos 17). Según Santos Unamuno, el rap en nuestro continente no es simplemente una repetición del afroamericano: ha sido modificado y adaptado, resultando en «una hibridación de los modelos lingüísticos afroamericanos con precedentes tradiciones orales y vocales autóctonas» (237-38).

3.1.3. Características

El rap está generalmente escrito en verso y «la voz del rapero . . . se centra . . . en hacer malabares con el ritmo» (Cheikh Santos 25). Mientras que la poesía se define principalmente por los acentos y las sílabas, y la música en general por el tempo, en el rap destaca además la base musical, el *beat*, normalmente más acelerado que en las canciones populares.

Aunque el *beat* compone una estructura bien definida y suele crear una estructura de estrofas de cuatro versos, según Risso (12), aparece a la vez un sistema métrico bastante flexible que permite cierta libertad, por ejemplo, en cuanto a cambios de velocidad o de acentuación, lo que puede ocasionar a veces una aparente falta de homogeneidad en la estructura.

El rapero puede jugar con el ritmo y con el *word stress* no solo por necesidad, para cuadrar los versos con el *beat*, sino también por decisión: como escribe Cheikh Santos, «cada rapero tiene su estilo propio, sus estrategias . . ., registros de voz y de ritmo propios» (31), y su *flow*, reflejado en cómo juegan con la base musical, es lo que les diferencia de otros raperos y lo que atrae seguidores.

En cuanto al vocabulario, las palabras en el rap suelen ser cortas, «easy to say quickly and . . . to understand» (Grandmaster Blaster 31). Según Santos Unamuno (238-41), también encontramos elementos propios de la oralidad como interjecciones o contracciones, refranes, expresiones, frases hechas o imperativos. Las canciones de rap, además, suelen incluir abundantes referencias culturales, tanto internacionales como locales, de «la televisión, el deporte, los videojuegos y . . . los géneros populares como la música pop, el cómic [o] el cine» (Santos Unamuno 241).

Por último, aunque en general el esquema de rima suele ser ABAB o AAAA, de acuerdo con Grandmaster Blaster (31), las rimas no tienen por qué ser perfectas: gracias a la velocidad a la que se rapea, basta con una ligera similitud entre las palabras para que parezca que rimen.

Considero que estas pinceladas sobre la historia y las características del rap son suficientes para este trabajo, aunque podría escribirse mucho más sobre ello.

3.2. Los artistas

3.2.1. Machine Gun Kelly

Colson Baker, más conocido como Machine Gun Kelly o simplemente MGK, es un rapero estadounidense de Cleveland, Ohio. Su nombre artístico se debe a la alta velocidad a la que rapea, que le hace sonar como una *machine gun* o ametralladora, y es también una referencia al conocido criminal del mismo nombre. Aunque también ha actuado en películas como *Bird Box* (2018) o *The Dirt* (2019), para este trabajo nos interesa su vida y carrera musical.

De niño, la familia de Baker vivió en muchos sitios hasta asentarse en Cleveland, donde este empezó a rapear de adolescente. Publicó diversas *mixtapes* hasta que, tras convertirse en 2009 en el primer rapero blanco en ganar el concurso de talentos del teatro Apollo de Nueva York, firmó un contrato discográfico en 2011 con Bad Boy Records. Su álbum debut, *Lace Up*, vio la luz en 2012 y *Black Flags*, otra *mixtape*, al año siguiente, con invitados como French Montana o Kellin Quinn. En 2015 llegó *General Admission*, que también contaba con alguna colaboración (Victoria Monet,

Lzzy Hale) y consiguió el primer puesto en la lista de Billboard 'Top R&B/Hip-hop Albums'. Dos años después, en 2017, llegó *Bloom*, que se posicionó cuarto en la lista de Billboard 'Hot 100' y en el que colaboraron artistas como Camila Cabello, Quavo o James Arthur. Su cuarto álbum de estudio, *Hotel Diablo*, llegó en 2019 e incluía canciones con Trippie Redd, Yungblud o Travis Barker.

Entre el tercer y el cuarto álbum, en 2018, Machine Gun Kelly sacó a la venta un EP, *Binge*, de cuyo repertorio destaca la canción elegida para traducir, «Rap Devil».

No es fácil definir el *flow* de MGK. Con un rap agresivo como norma general, MGK es conocido, como dice el sitio web Genius, por «speeding up his flow and then slowing it down just as fast, [what gives] him lyrical prowess». Además de rap, también cuenta con canciones que pueden clasificarse como rock o pop punk.

3.2.2. BROCKHAMPTON

Con el nombre todo en mayúsculas, los integrantes de BROCKHAMPTON se autodefinen como una «boyband», de acuerdo con una publicación de Twitter del líder del grupo, Kevin Abstract. El grupo, formado por 13 personas, como dice Wainstein (1), de culturas, etnias, orientaciones sexuales y estilos artísticos variados, puede dividirse en «dos microestructuras» (Gritar 2): seis cantantes y raperos, que, aparte de Kevin Abstract, son Matt Champion, JOBA, Dom McLennon, Merlyn Wood y Bearface; y los productores, mánager y otras figuras esenciales, que son Romil Hemnani, Jabari Manwa, Kiko Merley, Henock Sileshi, Ashlan Grey, Jon Nunes y Robert Ontenient.

Originario de Los Ángeles, Estados Unidos, BROCKHAMPTON tomó forma a partir de *KanyeToThe*, un foro online de fans del rapero y productor Kanye West donde en 2010 Kevin Abstract propuso crear un grupo de música. De allí surgió *AliveSinceForever* y, tras un EP, *ASF*, en 2013, se disolvieron para crear junto a algunos miembros de ese grupo y otros nuevos lo que hoy es BROCKHAMPTON.

Tras su *mixtape* debut, *All-American Trash*, en 2016, sacaron al mercado la trilogía *SATURATION*, tres álbumes lanzados en junio, agosto y diciembre de 2017 y que los

catapultó a la fama, tras lo cual firmaron un contrato con la discográfica RCA Records.

Tras graves acusaciones de acoso sexual contra Ameer Vann, uno de los integrantes del grupo, *iridescence* salió a la luz en septiembre del 2018, álbum muy aclamado por la crítica. Al año siguiente llegó *Ginger*, el álbum que les granjeó un puesto entre los mejores del hip-hop alternativo.

Las canciones de BROCKHAMPTON hablan de «mental health, the pressures of fitting in, family issues, identity, and other important issues . . . while being upbeat and maintaining a high level of music quality» (Wainstein 3). Como dice Alayon (6), cada integrante comparte sus experiencias personales y aporta algo diferente al grupo: la magia de sus canciones se basa en el equilibrio de los aspectos particulares e individuales de cada uno a la vez que componen un único conjunto, con la capacidad de «mezclar voces creativas totalmente distintas como si formaran parte de un todo» (Fernández 6).

3.3. Las canciones

3.3.1. «Rap Devil»

«Rap Devil» es un *diss track* publicado el 8 de septiembre de 2018, que después sería incluido en el EP *Binge* que salió el 21 del mismo mes. Esta canción forma parte del *beef* entre MGK y el también rapero estadounidense Marshall Bruce Mathers III, más conocido como Eminem.

Todo empezó con un tuit que publicó MGK en 2012 en Twitter diciendo que la hija de Eminem, entonces menor, estaba «hot as f***». En «Rap Devil» y ya anteriormente en un *freestyle* del 2017, MGK argumenta que Eminem respondió impidiéndole el acceso a diversos medios, entre ellos Shade 45, la emisora de radio del propio Eminem.

Tras algunas indirectas por parte de ambos, a finales de agosto del 2018, en el álbum sorpresa *Kamikaze*, Eminem se dirigió a todos aquellos que le habían atacado y reavivó con fuerza la llama de su enemistad con MGK en «Not Alike».

Tras esto, MGK le respondió con «Rap Devil», donde «MGK saca toda la artillería y descarga su furia contra» Marshall (Galindo 2018), quien respondió a su vez con *Killshot*, la canción que acabó, al menos de momento, con el *beef* entre los dos raperos.

Centrándonos en la estructura, «Rap Devil» dura 4 minutos y 46 segundos y cuenta con cuatro estrofas separadas entre ellas por un estribillo. Entre la tercera y la cuarta estrofa, después del estribillo, aparece un puente o *bridge*, y la canción cierra con un último estribillo. Como en la mayoría de las canciones de rap, podemos subdividir «Rap Devil» en cuartetos, con patrones de rima AABB, ABAB, ABCB o AAAA.

3.3.2. «STAR»

«STAR» forma parte de *SATURATION*, el primer álbum de la trilogía del mismo nombre publicado en junio del 2016. Es la tercera canción del disco, dura 2 minutos y 41 segundos y está dividida en tres partes interpretadas por Dom McLennon, Ameer Vann y Kevin Abstract. De esta canción destaca su «minimalismo agresivo . . . , con la violencia contenida de las rimas de Dom» (Fernández 6).

«STAR» sigue un esquema bastante constante, pero cabe destacar la brevedad de los versos y el rápido y agresivo *beat* de la canción. Además, de acuerdo con el sitio web Genius, cada verso está repleto de referencias al cine, una acción consciente a la hora de escribir. Este sitio web dice que la canción es «an expression of a desire to be famous . . . [and] about owning one's own signature style» (2).

4. Metodología

Los pasos seguidos para realizar el trabajo han sido los siguientes:

1. Documentación sobre la traducción de canciones, los referentes culturales y el rap.
2. Redacción del marco teórico.
3. Selección de las canciones para traducir.
4. Redacción de la contextualización de las obras.
5. Traducción de los extractos seleccionados.
6. Análisis de las traducciones.
7. Conclusiones.
8. Maquetación.

Aunque no he seguido una metodología concreta y, al tratarse de una traducción comentada, la metodología seguida no es comparable a la de un trabajo de investigación, pueden comentarse un par de cosas sobre la traducción y el análisis.

Como pautas para traducir diseñé el siguiente encargo ficticio:

Machine Gun Kelly y BROCKHAMPTON, durante su gira mundial, actuarán en un festival en España y, como sorpresa, quieren que un artista invitado de la escena del rap española cante parte de sus canciones en castellano.

Machine Gun Kelly ha decidido que este artista cantará concretamente la primera y la cuarta estrofa y el estribillo de su canción «Rap Devil». BROCKHAMPTON, por su parte, han asignado la primera estrofa de «STAR» para que sea cantada en nuestra lengua.

Los artistas quieren que los cambios en el mensaje sean mínimos pero que, a la vez, el público español pueda entender la canción y pasarlo bien sin tener que detenerse a descifrar lo que quiere comunicarse.

Puesto que las traducciones son para un festival, no se tendrán en cuenta ni los videoclips de cada canción ni, por tanto, las restricciones que conllevan (ajuste cinético, labial, etc.).

Para identificar y entender los referentes culturales han sido vitales tanto mis propios conocimientos sobre los artistas involucrados como Internet en general, aunque más específicamente cabría mencionar la página web Genius, cuyos usuarios, que aportan anotaciones e interpretaciones de las canciones, han hecho un gran trabajo describiendo la mayoría de los referentes culturales de las canciones.

En cuanto al análisis traductológico, no he seguido ningún modelo de análisis en concreto, sino que el sentido común y las necesidades al realizar el análisis me han llevado a escoger los puntos más relevantes de ciertos modelos (rima, ritmo, referentes culturales...). Cabe destacar las técnicas empleadas para analizar y traducir los referentes culturales, provenientes de Marco y ya expuestas en el apartado 2.3.1.

5. Texto meta

5.1. «Rap Devil»

[Primera estrofa]

¡Hey! Vete y pillá una cuchilla,

Tu puta barba es to rara,

Mucho ruido pa un rapero que paga que flipas pa que le protejan.

«I think my dad's gone crazy», sí, Hailie, es cierto:

Papá, encerrao'n el estudio preparándose pa otro concierto.

Sobrio y aburrido, ¿eh?,

perro, a punto de hacer los 46, *bro*,

diciendo: «Voy a llamar a Trick Trick»

más bien pareces una *bitch, bitch*.

Madura y controla tu *shit*;

enfadao por algo que dije en 2012 y te ha costao seis años y un álbum sorpresa pa sacarte otro *beef*.

Que sí, que lo pilló: eres el mejor rapero en activo;

puto memo, solo te lees diccionarios y de ahí ya no sales, primo.

Muerte al Rap God, aquí el Rap Devil;

a cara descubierta, con la pala aquí;

con to calmao tras el Armagedón;

destrozá esta base y a ti con ella, cabrón.

[Estribillo]

Cansao de tus chándals y tus putas gorras, vamos a hablarlo;

cansao que seas rico y aún te moleste, vamos a hablarlo;

dos padres solteros del Midwest, podemos hablarlo

o te pones violento, me pongo chulito y esto se acaba contigo muerto.

[Cuarta estrofa]

Te veo nervioso, Rabbit,
tienes toa la sudadera manchá d'espaguetis;
mejor que te pierdas en esas canciones
de hace diez años, que eran mejores.
Pa ellos tú eres un tesoro nacional,
pa mí, tan solo uno más,
con miedo e pedir el número a Rihanna:
coge su *umbrella-ella-ella-ella*.
«I'm not afraid», tranqui, Oscar Gruñón, de tranqui al sillón;
te dieron un Oscar, coño, ¿puede alguien hacerle el avión?
Han hecho una peli de ti y estás en el top 10 de todos,
pero mejor deja el boli, que el tiempo ya no te hace ningún bien, loco.
O discúlpate por el simple hecho de tener que tirarme *beef* p'aceptarlo:
que soy un prodigio y tú eras mi ídolo, ¿por qué, si siempre he sido más alto?
Tú, 1'70; yo, 1'90; diez puñetazos, la cabeza recta;
la última vez que viste 8 millas fue solo en tu casa corriendo en la cinta.
Tu nombre es el de un chocolate, el mío viene de un gánster;
no seas inútil y quites mi estrofa del álbum de Yelawolf, gracias.
Yo solo quiero criar a mi hija y tú solo quieres dejarme sin guita;
tú, que siempre estás hablando de acción,
pasa la ubi y te zurro, cabrón.
Sin ayuda de nadie, ¿y qué coño pasa?,
EST Captain, saluda o dispara:
una u otra tendrás que elegir al ver que no hay nada que hacer contra este máquina.
Antes me odiaba to'l mundo,
nada nuevo por aquí;
la diferencia entre tú y yo: no me hace falta Dre pa marcarme un *hit*.
Sin acostumbarte a mí;
un *diss* de los tuyos debería dejarme papilla,
pero soy de Cleveland; todos callados que estoy leyendo tu elegía.
Tu álbum se llama *Kamikaze*

y en verdad te has muerto con él.
Ya me he tirao a la piba de un *rapper*;
mejor que no llame a Kim, *man*.

5.2. «STAR»

Podría ser Interestelar,
me siento Matthew McConaughey,
no me importa qué hablen de mí,
El renacido, la nieve por la nariz.
Statham, derrapo en un cochazo,
Bourne, te disparo en la cabeza,
soy como Neeson, yendo al rescate,
soy Leatherface con mi careta.
Ghost Rider con las cadenas,
Jigsaw y la motosierra,
como Lecter voy, me los como crudos
y ellos ni idea de quiénes somos.
Como Post Malone soy un *rockstar*,
haciendo dinero, Danny Ocean,
todo por ti, como Spirit
sin testigos como John Wick.
Soy Chris Paul asistiendo,
con mi compa, Blake Griffin,
cuarentaiocho minutitos
y te la liamos, *Go Pistons*.
Si vienes, te meto como Tyson,
aparezco y te marco, soy Ronaldo,
voy volando alto como en *Top Gun*,
soy Obama cuando dejo el *mic*.

6. Análisis traductológico

6. 1. «Rap Devil»

«Rap Devil» es una canción de estilo agresivo cuyo objetivo es demostrar la habilidad del artista. Para ello, se emplean rimas complejas, juegos de palabras, cambios en el *flow* y numerosas referencias que suponen un gran desafío para el traductor.

Uno de los elementos más difíciles de traducir ha sido la rima. En ocasiones, dada la disparidad entre ambas lenguas de trabajo o la imposibilidad de un resultado satisfactorio, no ha podido mantenerse. Sin embargo, la flexibilidad que aporta la música, entre otros aspectos, permite transmitir el mensaje sin ser tan rectos en este punto.

El primer caso de la tabla 2 es un ejemplo del tipo de rima que más aparece

en el original: rima consonante, una rima difícil de reproducir en español, por lo que la rima predominante en la traducción es asonante.

El ejemplo 2 es un caso de anáfora y epífora, donde se repiten las mismas palabras al principio y al final de versos consecutivos («I'm sick of», «let's talk about it»). En español ha sido posible mantener esta figura retórica.

Rimas

	Original	Traducción
1	<i>Everybody always hated me, this isn't anything new to me Yeah there's a difference between us I got all of my shit without Dre producin' me</i>	Antes me odiaba to el mundo, nada nuevo por aquí ; la diferencia entre tú y yo: no me hace falta Dre pa marcarme un hit .
2	<i>I'm sick of them sweatsuits and them corny hats, let's talk about it I'm sick of you bein' rich and you still mad, let's talk about it</i>	Cansao' de tus chándals y tus putas gorras, vamos a hablarlo ; cansao' que seas rico y aún te moleste, vamos a hablarlo ;
3	<i>Homie, we get it, we know that you're the greatest rapper alive Fuckin' dweeb, all you do is read the dictionary and stay inside</i>	Que sí, que lo pillo : eres el mejor rapero en activo ; puto memo, solo te lees diccionarios y de ahí ya no sales, primo.

Tabla 2. Rimas en «Rap Devil»

Por otro lado, aparte de rima al final de los versos, tenemos rima interna, es decir, en el interior de los propios versos. Dada su complejidad, no siempre ha sido posible mantenerla, aunque por supuesto he tratado de recrearla en nuestra lengua, como en el caso 3 de la tabla 2, donde he recreado la rima interna de «dweeb» y «read» en el verso anterior con «pillo» y «activo».

Al traducir, he querido evitar en la medida de lo posible dar pie a rimas que parezcan forzadas gramatical o semánticamente, y para ello he tratado de seguir una estructura clara y natural.

La música, como veníamos diciendo, también ha limitado en gran medida el resultado final; la base de la canción marca las rimas creadas o la velocidad a la que MGK rapea. En los casos 1 y 2 de la tabla 3, por ejemplo, ha sido posible imitar de manera más o menos perfecta el *flow*, el ritmo y la entonación de MGK.

En otros puntos, en cambio, me he visto obligado a alterarlo en mayor o menor medida para mantener el mensaje original o ajustar letra y música. En los casos 3 y 4,

la traducción va más acelerada que en el original, mientras que en el caso 5 va más ralentizada. Por supuesto, se han tenido en cuenta estas modificaciones al traducir

Flow

	Original	Traducción
1	<i>Ayy, somebody grab him some clippers His fuckin' beard is weird</i>	¡Hey! Vete y pillá una cuchilla, Tu puta barba es to rara,
2	<i>Fuck "Rap God," I'm the Rap Devil Comin' bare-faced with a black shovel Like the Armageddon when the smoke settle His body next to this instrumental, I'm sayin'</i>	Muerte al <i>Rap God</i> , aquí el <i>Rap Devil</i> , a cara descubierta, con la pala aquí, con to calmao tras el Armagedón, destrozá esta base y a ti con ella, cabrón.
3	<i>Man up and handle your shit Mad about somethin' I said in 2012 Took you six years and a surprise album just to come with a diss</i>	Madura y controla tu <i>shit</i> ; enfadao por algo que dije en 2012 y te ha costao seis años y un álbum sorpresa pa sacarte otro <i>beef</i> .
4	<i>Dropped an album called Kamikaze So that means he killed him</i>	Tu álbum se llama <i>Kamikaze</i> y en verdad te has muerto con él
5	<i>I just wanna feed my daughter You tryna stop the money to support her</i>	Yo solo quiero criar a mi hija y tú solo quieres dejarme sin gaita

Tabla 3. Elflow en «Rap Devil»

los versos anteriores y posteriores para no incurrir en ningún *tropiezo* o solapamiento entre ellos.

Es digno de mención el registro y, sobre todo, la coloquialidad, un elemento muy presente en las canciones de rap, tanto inglesas como españolas. En el original, la coloquialidad aparece reflejada en el léxico sencillo o vulgar y las palabras malsonantes («corny», «fuckin' deeb», «sucker»), en las contracciones y las abreviaturas («l'm», «don't», «addy») o en el *g-dropping* u omisión de la 'g' en la terminación *-ing* («talkin'», «pullin' up scrappin'»), entre otros elementos.

A la hora de traducir he tenido en cuenta esta coloquialidad, como atestiguan, por ejemplo, la sencillez y vulgaridad del vocabulario («te zurro», «piba», «cabrón») o las abreviaturas («ubi»). También existen elementos típicos del rap español, como préstamos de términos cuyo significado está muy extendido («shit», «bitch» o «hit») o las contracciones.

Las contracciones han sido claves para la concisión: como el léxico inglés es más breve que el español, he echado mano de este recurso para encajar el verso en el *beat*. Para redactar las contracciones, la Fundeu aconseja escribirlas sin tilde y sin apóstrofo que marque la omisión, aunque sí recomienda incluirlo si se fusionan dos palabras (párr. 1-4). Ejemplos donde he usado contracciones son «to rara», «con miedo e pedir el número» o «tirarme *beef* p'aceptarlo».

Asimismo, he empleado la forma incorrecta del habla coloquial de omitir la *d* de los participios de la primera conjugación, pasando de *-ado/a* a *-ao/á*: «cansao», «destrozá», «manchá», etc.

Sin embargo, el aspecto que más ha de destacarse es el de los referentes culturales.

Los referentes culturales de esta canción pueden clasificarse en cuatro grupos: referencias al mundo de la música, a personalidades, al cine y a la televisión y a lugares (ver tablas 6-9 del anexo II).

De entre todos estos, se han de destacar las numerosas referencias al filme *8 millas* de Eminem. En esta película semi-biográfica del mismo nombre que el barrio donde creció el rapero, Eminem encarna al protagonista, Rabbit, quien da sus primeros pasos en el mundo del rap. MGK llama a Marshall por el nombre del personaje («We

know you get nervous, Rabbit»), juega con el título y contenido de *Lose Yourself*, una canción compuesta por Eminem para la película («I wish you would lose yourself on the records», «I see Mama's spaghetti all over your sweater») o habla del premio que se llevó *8 millas* («You got an Oscar, damn»).

Dado el mensaje que quiere transmitir la canción, era necesario mantener los referentes culturales que aparecen para acercar al oyente a la realidad de la que habla la canción original. En su mayoría, estos referentes culturales son bastante claros, por lo que no he empleado técnicas de traducción como la neutralización o la amplificación, sino más bien préstamos o traducciones literales en su gran mayoría. Existe, eso sí, algún caso de compresión («I see Mama's spaghetti all over your sweater» > «tienes toa la sudadera manchá d'espaguetis») y de omisión: en «I wish you would lose yourself on the records», «lose yourself» hace referencia a la canción del mismo título que acompañó a *8 millas*. En este caso, como no fue posible encontrar una traducción adecuada que mantuviera el sentido original sin perder naturalidad y que fuera cantable, omití esta referencia.

También se realizaron adaptaciones interculturales. En «5'8" and I'm 6'4", seven punches hold your head still / Last time you saw 8 Mile was at home on a treadmill», MGK emplea una sucesión de números del 5 al 8: «5'8" . . . 6'4", **seven** punches . . . **8** Mile». Los dos primeros hacen referencia a la altura en pies de Eminem y MGK, respectivamente, y el último, a la película protagonizada por Marshall. Para mantener esta sucesión sin confundir al público meta, fue necesario realizar una adaptación intercultural y convertir pies a metros: en metros, Eminem mide 1'73 y MGK 1'92. Para hacer más efectiva la traducción y como el *beat* no permitía extenderse demasiado, redondeé las cifras. Además, dado que ya tenemos el número 7 al hablar de la altura de Eminem, decidí decir *diez puñetazos* en vez de *siete*. La traducción no corresponde ya a una sucesión de números ordenada, pero sigue siendo similar, al hablar solo de números del 7 al 10.

Existen otros muchos elementos y decisiones que me gustaría comentar, pero dada la extensión del trabajo acabaré aquí el análisis traductológico de «Rap Devil».

6.2. «STAR»

Los versos de esta canción son bastante cortos, muy marcados por el agresivo *beat* de la canción. Como dice Franzon (387), cuanto más largos sean los versos, más fácil será poder ajustar la sintaxis a la lengua meta. En este caso, sin embargo, las restricciones que impone la estructura han causado modificaciones que, de haber sido más largos los versos, no habría realizado.

Por ejemplo, en ciertos puntos han sido necesarias neutralizaciones, compresiones o incluso omisiones de información. Esto es visible en la traducción de «Give me forty-eight minutes / We go '04 Pistons» por «Cuarentaiocho minutitos / Y te la liamos, *Go Pistons*»: no ha sido posible mantener ni los dos verbos ni la referencia concreta a la promoción del equipo de baloncesto de la que se habla en concreto; además, para poder tener una rima y que el verso cuadrara con el ritmo y fuese en consecuencia cantable, fue necesario incluir un diminutivo («minutitos»).

También por cuestiones de rima he recurrido a la reorganización de versos. Por ejemplo, en la segunda estrofa, he intercambiado el primer verso con el segundo para así crear una rima del segundo con el cuarto («cabeza» y «careta»).

En esta canción, el *flow* de McLennon es más constante que el de MGK en «Rap Devil». Sin embargo, como el estilo del cantante va tan ajustado al *beat*, ha sido necesario realizar ciertas modificaciones. Aparte de algunos cambios de acentuación, será necesario que el intérprete español vaya ligeramente más rápido en ciertos versos que en la versión original para poder ir al ritmo, como en «*El renacido*, la nieve por la nariz» o «soy como Neeson, yendo al rescate».

Sin embargo, la cuestión principal y más problemática de este extracto han sido los referentes culturales.

Dado que, en esta canción plagada de referentes, cada nombre tiene un sentido y busca transmitir una serie de características o acciones concretas, era necesario analizarlos uno por uno, entender a qué se referían y cómo podría transmitirse su sentido al público meta.

Adaptación intracultural total

Original	Traducción
<i>Tony Perkis how I drop the weight</i>	<i>El renacido, la nieve por la nariz</i>
<i>Bruce Campbell with the chains</i>	<i>Ghost Rider con las cadenas</i>
<i>Molly Shannon I'm a superstar</i>	<i>Como Post Malone soy un rockstar</i>
<i>Ride or die like it's Seabiscuit</i> <i>Tryna stack like Tobey</i>	<i>Haciendo dinero, Danny Ocean, todo por ti, como Spirit</i>
<i>Catch a fade like Robert Horry</i>	<i>Si vienes, te meto como Tyson</i>
<i>Deray how I'm top flight</i>	<i>Voy volando alto como en Top Gun</i>

Tabla 4. Adaptación intracultural total en «STAR»

Aunque por supuesto he intentado mantener la mayoría de los referentes culturales, algunas cuestiones han hecho que fuese recomendable adaptar algunos de ellos, como se muestra en la tabla 4. Además de la rima y la cantabilidad, una de las razones más importantes ha sido el público meta: dado que era vital que la audiencia entendiera los referentes culturales y, por ende, la canción en sí, debían modificarse algunos de ellos para que, a pesar de seguir perteneciendo a la cultura origen, el público meta pueda entenderlos.

De acuerdo con una anotación del sitio Genius verificada por el propio Dom McLennon, vemos que el verso «Tony Perkis how I drop the weight» es bastante curioso: Tony Perkis es el levantador de pesos antagonista en la película *Pesos pesados*; además de esto, «weight» hace referencia tanto a las pesas empleadas en halterofilia como a grandes cantidades de drogas, en concreto cocaína. Debido a este doble sentido, una traducción literal no funcionaría, por lo que decidí adaptar el referente cultural completamente. En vez de Tony Perkis, hablo de la película *El renacido*, en la que el personaje principal debe avanzar en pleno invierno por la América salvaje. En España, 'nieve' es empleado en la calle y en el rap como sinónimo

de 'cocaína', por lo que no fue difícil sumar estos dos referentes para llegar a la solución final, en el que se mantiene la ambigüedad del original.

Sin embargo, dos de los versos más difíciles de traducir han sido «Ride or die like it's Seabiscuit / Tryna stack like Tobey». Seabiscuit es el nombre de uno de los caballos de carreras más conocidos de la Gran Depresión americana, campeón de muchas carreras y símbolo de esperanza para muchos estadounidenses de clase baja. Su historia fue contada en *Seabiscuit: más allá de la leyenda*, cuyo personaje principal interpreta Tobey Maguire, el actor del que habla McLennon en el verso. Esta película del 2003 fue nominada a siete premios Óscar y dos Globos de Oro, de ahí que el cantante hable de «stack money», como hizo el actor con esa película.

En España, ni el caballo ni su película son ampliamente conocidos, aunque sí el actor Tobey Maguire, por su papel como Spider-Man en la trilogía de dicho superhéroe de la década de los 2000. Como el público meta no entendería el referente cultural en caso de mantenerlo, fue necesario adaptarlo para ajustarse a las directrices del encargo. Quería ajustarme lo máximo posible al original, por lo que decidí mantener la imagen del caballo y de la acumulación de dinero. Uno de los caballos más conocidos en nuestro país, aunque pertenezca a los dibujos animados, es sin duda Spirit, de la película *Spirit: el corcel indomable* del 2002, un caballo conocido por su fidelidad y nobleza, imagen similar al original. Por otro lado, Danny Ocean, el personaje de la trilogía *Ocean's* interpretado por George Clooney, es un ladrón y estafador que acumula dinero gracias a los robos que realiza con su equipo. Con estos dos personajes, perfectamente entendibles para el público meta aunque pertenezcan a la cultura origen, decidí adaptar los referentes originales.

A diferencia de las adaptaciones intraculturales anteriores, en algunos casos me vi obligado a adaptar intraculturalmente pero de manera parcial, es decir, manteniendo el mismo referente pero modificado en cierta medida.

Adaptación intracultural parcial

Original	Traducción
<i>I go Gunnar with the leather face</i>	Soy Leatherface con mi careta

Gunnar Hansen interpreta a Leatherface en la película *The Texas Chain Saw Massacre*.

<i>Tobin Bell with the saw</i>	Jigsaw y la motosierra
--------------------------------	------------------------

Tobin Bell interpreta a Jigsaw en la saga cinematográfica *Saw*.

<i>Anthony Hopkins, I'm eatin' 'em raw</i>	Como Lecter voy, me los como crudos
--	-------------------------------------

Anthony Hopkins interpreta a Hannibal Lecter, de *El silencio de los corderos*, entre otras películas.

Tabla 5. Adaptación intracultural parcial en «STAR»

En los tres casos de la tabla 5 ocurre lo mismo. En el original encontramos el nombre de un actor y una característica de uno de sus personajes más conocidos y, en español, ya que es posible que el público meta no esté tan familiarizado con el nombre propio de los actores, decidí sustituir sus nombres por los de los personajes que interpretan.

Cabe comentar finalmente el caso de «Only time to get the spotlight». Llegados a este punto, me permití una licencia para dar una sorpresa al público meta y decidí modificar el mensaje incluyendo otro referente cultural: el conocido futbolista Cristiano Ronaldo.

Lo recomendable sería analizar los referentes culturales uno a uno, pero, dada la extensión del trabajo, considero que las cuestiones detalladas son más que suficientes para ejemplificar las dificultades a la hora de traducir «STAR».

7. Conclusiones

Traducir una canción de rap es una tarea ardua. Cabe tener siempre en cuenta las restricciones que imponen el *beat*, la rima, el *flow* del artista, la estructura, etc. También hay que tener en mente la coloquialidad que aparece en el original y que se espera de una canción de rap en español. Todo esto limita el resultado en gran medida y han hecho que en algún momento fuera necesario, por ejemplo, darle la vuelta o modificar la información de un verso. Por razones de concisión, sobre todo en «STAR», el mensaje tuvo que condensarse y, en algunos puntos, hasta ser adaptado para poder conseguir una traducción natural y cantable.

Uno de los puntos más complicados han sido los referentes culturales. En «Rap Devil», estos conllevan principalmente tener conocimientos sobre la vida artística y personal de los artistas implicados en la canción, sobre todo de MGK y Eminem, mientras que las referencias en «STAR» requieren conocer información de carácter general sobre la cultura origen, en concreto sobre el cine y la televisión. La decisión de cómo traducir cada referente cultural depende de diversas variables: el *skopos* de la traducción, la rima, el mensaje que busca transmitirse mediante ese referente en concreto, la sensación o reacción que buscaba despertar el original en la audiencia y que quiere despertar la traducción en el público meta, los conocimientos y relación de la cultura meta con la cultura origen, etc.

En general, las técnicas más empleadas en «Rap Devil» para traducir los referentes culturales han sido el préstamo y la traducción literal, ya que el tema de la canción exigía ajustarse más al original. Por otro lado, aunque la rígida estructura de «STAR» demandaba el uso de compresiones o incluso de omisiones, el tema en general sí daba más juego y posibilitaba emplear técnicas como la adaptación intracultural parcial o total, necesarias para que el público meta entendiese los referentes.

Sin embargo, a pesar de los cambios hechos para mantener la rima, encajar la traducción en el ritmo y posibilitar un buen entendimiento por parte del público meta, considero que en general he sido bastante conservador con el mensaje y que el resultado es una traducción cantable y natural que funcionaría perfectamente en el *skopos* para el que se ha realizado.

7.1. Relación del trabajo con los conocimientos adquiridos en la carrera

Como ya he mencionado anteriormente, la TC no es un tema estudiado de manera exhaustiva en el ámbito académico. De hecho, ha sido un tema que personalmente solo he visto, y de manera superficial, en la asignatura TI0976 - Traducción Literaria B (Inglés)-A1 (Español) (III). Por supuesto, hemos visto apartados similares útiles para este trabajo, como la traducción de poesía o de referentes culturales, pero ello no es suficiente para comprender y examinar el rango de dificultades que conlleva traducir una canción. Por ello, a pesar de que no es un tipo de traducción que parezca tener un amplio mercado laboral, considero que es un tema que debería estudiarse más y que está muy presente y es muy necesario en la sociedad globalizada actual. Además, trabajar en las dificultades que presenta sería beneficioso para mejorar las habilidades *traductoriles* del alumnado del Grado de Traducción e Interpretación.

Bibliografía

- Alayon, Mirangie. «BROCKHAMPTON. *Ginger*». *mor.bo*. 28 ag. 2019: n. pág. Web. 20 abr. 2020. <<https://www.ismorbo.com/track-by-track-brockhampton-ginger/>>
- BROCKHAMPTON. «STAR». *SATURATION*, Question Everything, 2017. *Genius*. Web. 24 abr. 2020. <<https://genius.com/Brockhampton-star-lyrics>>
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Londres, Reino Unido: Oxford University Press, 1965. Impreso.
- Chanan, Michael. «Preface». *Music, Text and Translation*. Ed. Helen Julia Michaels. Londres, Reino Unido: Bloomsbury, 2014. xii-xiv. Impreso.
- Cheikh Santos, Lidia. «El rap: entre música y poesía». Tesis. Universidad de Valladolid, 2017. *UVaDOC*. Web. 3 mar. 2020. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25518>>
- Costa Hernández, Paloma. «La traducción para el doblaje de las canciones de la serie *Hora de Aventuras*». Tesis. Universidad de Alicante, 2015. *RUA*. Web. 3 mar. 2020. <<http://hdl.handle.net/10045/47869>>
- Desblache, Lucile. *Music and Translation. New Mediations in the Digital Age*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2019. Impreso.
- . «Translation of Music». *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*. Ed. Chan Sinwai. Hong Kong, China: The Chinese University of Hong Kong Press, 2018. 309-336. Impreso.

- Fernández, Santi. «10 claves para entender a BROCKHAMPTON». *Indiespot* (2018): n. pág. Web. 27 abr. 2020. <<https://indiespot.es/2018/03/27/9-claves-para-entender-a-brockhampton/>>
- Fernández Cebrián, Silvia. «La traducción de poesía: el caso de Andrea Gibson». Tesis. Universitat Jaume I, 2014. *Repositori Universitat Jaume I*. Web. 4 mar. 2020. <<http://hdl.handle.net/10234/107320>>
- Fernández Guerra, Ana. (2012). «Translating culture: problems, strategies and practical realities». [sic] 3.1 (2012): n. p. *HRČAK* Web. 15 abr. 2020. <<https://hrcak.srce.hr/116870>>
- Franzon, Johan. «Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance». *The Translator* 14.2 (2008): 373-399. Impreso.
- Fundéu. «pa, to y na se escriben sin tilde». *Fundéu*. Web. 3 may. 2020. <<https://www.fundeu.es/recomendacion/las-contracciones-pa-to-y-na-se-escriben-sin-tilde/>>
- Galindo, Guillermo. «Los beef que nos tienen enganchados (I): Eminem vs Machine Gun Kelly». *MENZIG* 28 sept. 2018: n. pág. Web. 23 abr. 2020. <<https://www.menzig.es/a/beef-eminem-machine-gun-kelly/>>
- Genius*. Web. 3 mar. 2020. <<https://genius.com/>>
- Grandmaster Blaster. *All You Need to Know About Rappin'!* Chicago, EE. UU.: Contemporary Books, 1984. *Internet Archive*. Web. 2 abr. 2020. <<https://archive.org/details/allyouneedtoknow00gran>>

Gritar, Iván. «BROCKHAMPTON: LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRAS VIDAS».

SPE 29 nov. 2019: n. pág. Web. 10 abr. 2020.

<<https://suenaspe.com/notas/2019/11/29/brockhampton-los-mejores-aos-de-nuestras-vidas>>

Gunathilaka D. D. I. M. B. y W. M. Ariyaratne. «Overcoming Cultural

Untranslatability: With Special Reference to Wikramasinghe's

'Gamperaliya' and its English Translation, 'Uprooted' by Lakshmi de Silva

and Ranga Wikramasinghe». *International Journal of Research and*

Innovation in Social Science 3.9 (2019): 303-309. *RSIS*. Web. 7 may. 2020.

<<https://www.rsisinternational.org/journals/ijriss/Digital-Library/volume-3-issue-9/303-309.pdf?x49905>>

Jakobson, Roman. «On Linguistic Aspects of Translation». *On Translation*. Ed.

Reuben A. Brower. Cambridge, EE. UU: Harvard University Press, 1959.

232-239. Impreso.

Kashgary, Amira D. «The paradox of translating the untranslatable: Equivalence

vs. non-equivalence in translating from Arabic into English». *Journal of*

King Saud University - Languages and Translation 23.1 (2011): 47-57.

ScienceDirect. Web. 15 may. 2020.

<<https://doi.org/10.1016/j.jksult.2010.03.001>>

Leal Esteban, Daniel. «Song Lyrics Translation in Dubbing: The Spanish Versions

of the *Beauty and the Beast* Soundtrack». Tesis. Universidad de Valladolid,

2018. *UVaDOC*. Web. 7 may. 2020.

<<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/33300>>

Low, Peter. «Purposeful Translating: The Case of Britten's Vocal Music». Ed. Helen Julia Michaels. Londres, Reino Unido: Bloomsbury, 2014. xii-xiv. 69-79. Impreso.

---. «Singable translations of songs». *Perspectives* 11.2 (2003): 87-103. *Taylor & Francis Online*. Web. 14 mar. 2020. <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>>

Machine Gun Kelly. «Rap Devil». *Binge*, Bad Boy Records, 2018. *Genius*. Web. 17 mar. 2020. <<https://genius.com/Machine-gun-kelly-rap-devil-lyrics>>

Mateo, Marta. «Music and Translation». *Handbook of Translation Studies. Volume 3*. Ed. Yves Gambier y Luc van Doorslaer. California, EE. UU.: John Benjamins Publishing Company, 2012. 115-121. Impreso.

Marco, Josep. «The translation of food-related culture-specific items in the Valencian Corpus of Translated Literature (COVALT) corpus: a study of techniques and factors». *Perspectives* 27.1 (2019): 20-41. <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1449228>>

Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. Nueva York, EE. UU.: Prentice-Hall International, 1988. Impreso.

Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester, Reino Unido: St Jerome Press, 1997. Impreso.

Parkinson de Saz, Sara M. «Teoría y técnicas de la traducción». *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 31 (1984): 91-109. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 30 abr. 2020.

<https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_31_16_84/boletin_31_16_84_11.pdf>

Pérez Gómez, Paula. «La traducción en el cine musical: análisis comparativo entre la adaptación de las canciones en *Mary Poppins* y su secuela, *El regreso de Mary Poppins*». Tesis. Universitat Jaume I, 2019. *Repositori Universitat Jaume I*. Web. 9 abril 2020. <<http://hdl.handle.net/10234/185969>>

Risso, Emanuele. «Rap Lyrics Translation: Theoretical and Practical Aspects». *New Voices in Translation Studies* 15 (2016): 1-30. *Semantic Scholar*. Web. 12 abr. 2020. <<https://pdfs.semanticscholar.org/950c/f065eee472f03755becc6406ff2cb1a19cdf.pdf>>

Santos Unamuno, Enrique. (2001). «El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap». *Italiano e spagnolo a contatto: Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]* Coord. Antonella Cancellier y Renata Londero. Roma, Italia: Unipress, 16-18 sept. 1999. 1: 235-242. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 30 abr. 2020. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14_239.pdf>

Stephenson, Jean. «“Quizás, quizás, quizás”. Translators' dilemmas and solutions when translating Spanish songs into English». *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* 6 (2014): 139-151. Impreso.

Wainstein, Maya. «BROCKHAMPTON: The First Internet Boy Band». *The Talon*. 2019: n. pág. Web. 21 abr. 2020.

<<https://www.gradedtalon.com/5316/showcase/brockhampton-the-first-internet-boy-band/>>

Wikipedia, La enciclopedia libre. «Diss (music)». *Wikipedia, La enciclopedia libre*.

23 jun. 2020. Web. 28 jun. 2020.

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Diss_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Diss_(music))>

Anexo I. Textos origen

Las letras de las canciones han sido extraídas del sitio web Genius. He omitido los elementos extradiegéticos de la letra original que no forman parte de lo que cantan los cantantes.

«Rap Devil»

[Primera estrofa]

Ayy, somebody grab him some clippers

His fuckin' beard is weird

Tough talk from a rapper payin' millions for security a year

"I think my dad's gone crazy," yeah, Hailie, you right

Dad's always mad cooped up in the studio, yellin' at the mic

You're sober and bored, huh?

'Bout to be 46 years old, dog

Talkin' 'bout "I'ma call up Trick Trick"

Man, you sound like a bitch, bitch

Man up and handle your shit

Mad about somethin' I said in 2012

Took you six years and a surprise album just to come with a diss

Homie, we get it, we know that you're the greatest rapper alive

Fuckin' dweeb, all you do is read the dictionary and stay inside

Fuck "Rap God," I'm the Rap Devil

Comin' bare-faced with a black shovel

Like the Armageddon when the smoke settle

His body next to this instrumental, I'm sayin'

[Estribillo]

I'm sick of them sweatsuits and them corny hats, let's talk about it

I'm sick of you bein' rich and you still mad, let's talk about it

Both of us single dads from the Midwest, we can talk about it

Or we could get gully, I'll size up your body and put some white chalk around it

[Cuarta estrofa]

We know you get nervous, Rabbit

I see Mama's spaghetti all over your sweater

I wish you would lose yourself on the records

That you made a decade ago, they were better

Accordin' to them, you're a national treasure

To me, you're as soft as a feather

The type to be scared to ask Rihanna for her number

Just hold her umbrella-ella-ella

"I'm not afraid," okay Oscar the Grouch, chill on the couch

You got an Oscar, damn

Can anyone else get some food in their mouth?

They made a movie about you, you're in everybody's top ten

You're not getting better with time

It's fine, Eminem, put down the pen

Or write an apology

Over the simple fact, you had to diss to acknowledge me

I am the prodigy

How could I even look up to you? You ain't as tall as me

5'8" and I'm 6'4", seven punches hold your head still

Last time you saw *8 Mile* was at home on a treadmill

You were named after a candy

I was named after a gangster

And don't be a sucker and take my verse off of Yelawolf's album, thank you

I just wanna feed my daughter

You tryna stop the money to support her

You the one always talkin' 'bout the action

Text me the addy, I'm pullin' up scrappin'

And I'm by my fuckin' self, what's happenin'

EST captain, salute me or shoot me

That's what he's gonna have to do to me
When he realizes there ain't shit he could do to me
Everybody always hated me, this isn't anything new to me
Yeah there's a difference between us
I got all of my shit without Dre producin' me
I know you're not used to me
Usually one of your disses should ruin me
But bitch I'm from Cleveland
Everybody quiet this evenin', I'm readin' the eulogy
Dropped an album called *Kamikaze*
So that means he killed him
Already fucked one rapper's girl this week
Don't make me call Kim

«STAR»

[Primera estrofa]

I might go Interstellar
I feel like Matthew McConaughey
I don't care for what they gotta say
Tony Perkis how I drop the weight
Jason Bourne with the headshot
Jason Statham with the whip game
Liam Neeson with the rescue
I go Gunnar with the leather face
Bruce Campbell with the chains
Tobin Bell with the saw
Anthony Hopkins, I'm eatin' 'em raw
They don't know who we are
Molly Shannon I'm a superstar
Ride or die like it's Seabiscuit
Tryna stack like Tobey
John Wick, I don't leave a witness

Chris Paul, I'm assistin'
Ameer go Blake Griffin
Give me forty-eight minutes
We go '04 Pistons
Catch a fade like Robert Horry
Only time to get the spotlight
Deray how I'm top flight
Go Obama when I drop mics

Anexo II. Tablas

Tabla 6. Referencias al mundo de la música en «Rap Devil»

Referencias al mundo de la música

Original	Traducción
<i>"I think my dad's gone crazy," yeah, Hailie, you right</i>	«I think my dad's gone crazy», sí, Hailie, es cierto

Cita de un verso de la canción «My Dad's Gone Crazy» de Eminem dicho por la hija de este, Hailie Scott.

<i>Talkin' 'bout "I'ma call up Trick Trick"</i>	diciendo: «Voy a llamar a Trick Trick»
---	--

En «Welcome 2 Detroit» y «Not Alike», Eminem habla de llamar a Trick Trick, un rapero estadounidense.

<i>Took you six years and a surprise album just to come with a diss</i>	te ha costao seis años y un álbum sorpresa pa sacarte otro <i>beef</i>
---	--

Referencia al álbum *Kamikaze* que Eminem publicó de manera inesperada después de seis años de silencio.

<i>Fuck "Rap God," I'm the Rap Devil</i>	Muerte al <i>Rap God</i> , aquí el <i>Rap Devil</i>
--	---

La canción más conocida de Eminem es «Rap God», nombre con el que muchas veces se hace referencia al propio artista.

<i>I see Mama's spaghetti all over your sweater</i>	tienes toa la sudadera manchá d'espaguetis
---	--

En «Lose Yourself», canción para la semi-biográfica película *8 millas*, Eminem describe de esta manera a Rabbit, el personaje principal de dicho filme al cual el propio artista da vida: «There's vomit on his sweater already: / Mom's spaghetti».

I wish you would lose yourself on the records

mejor que te pierdas en esas canciones

Alude a la canción «Lose Yourself» de Eminem.

Just hold her umbrella-ella-ella

coge su *umbrella-ella-ella-ella*

Referencia a «Umbrella», canción de la cantante Rihanna.

"I'm not afraid," okay Oscar the Grouch, chill on the couch

«I'm not afraid», tranqui, Oscar Gruñón, de tranqui al sillón

Referencia a «Not Afraid», canción de Eminem.

And don't be a sucker and take my verse off of Yelawolf's album, thank you

no seas inútil y quites mi estrofa del álbum de Yelawolf, gracias

El álbum del que habla se trata de *Trunk Muzik 3*, el último que publicó Yelawolf en la discográfica de Eminem, Shade Record. Antes de su estreno en marzo de 2019, se especulaba la aparición de MGK en este. Finalmente, esta colaboración sí tuvo lugar, concretamente en la canción «Rowdy».

Dropped an album called Kamikaze

Tu álbum se llama *Kamikaze*

Referencia a *Kamikaze*, álbum de Eminem.

Tabla 7. Referencias al cine y a la televisión en «Rap Devil»

Referencias al cine y a la televisión

Original	Traducción
<i>We know you get nervous, Rabbit</i>	Te veo nervioso, Rabbit

Referencia al personaje principal que da vida Eminem de la película *8 millas*.

<i>"I'm not afraid," okay Oscar the Grouch, chill on the couch</i>	«I'm not afraid», tranqui, Oscar Gruñón, de tranqui al sillón
--	---

Referencia a la canción de Eminem «Not Afraid» y al personaje de Barrio Sésamo Oscar Gruñón.

<i>You got an Oscar, damn</i>	te dieron un Oscar
-------------------------------	--------------------

Referencia al premio a la mejor canción original que obtuvo Eminem en 2002 por la canción «Lose Yourself», banda sonora de la película *8 millas*.

<i>They made a movie about you, you're in everybody's top ten</i>	Han hecho una peli de ti y estás en el top 10 de todos
---	--

Referencia a la película *8 millas*.

<i>Last time you saw 8 Mile was at home on a treadmill</i>	la última vez que viste <i>8 millas</i> fue solo en tu casa corriendo en la cinta
--	---

Referencia a la zona alrededor de la carretera 8 Mile que divide el centro de la ciudad de Detroit, zona donde creció Eminem y que da nombre a la película *8 millas*.

Tabla 8. Referencias a personalidades en «Rap Devil»

Referencias a personalidades

Original	Traducción
<i>It's fine, Eminem, put down the pen</i>	pero mejor deja el boli

Referencia al rapero estadounidense Eminem.

<i>"I think my dad's gone crazy," yeah, Hailie, you right</i>	«I think my dad's gone crazy», sí, Hailie , es cierto
--	--

Referencia a la hija de Eminem, Hailie Scott.

<i>Talkin' 'bout "I'ma call up Trick Trick"</i>	diciendo: «Voy a llamar a Trick Trick »
--	--

Referencia al rapero estadounidense Trick Trick.

<i>The type to be scared to ask Rihanna for her number</i>	con miedo 'e pedir el número a Rihanna
---	---

Referencia a la cantante Rihanna, con quien Eminem ha colaborado («Love The Way You Lie») y con la que se ha relacionado sentimentalmente en ocasiones.

<i>I was named after a gangster</i>	el mío viene de un gánster
--	-----------------------------------

Referencia al conocido criminal Machine Gun Kelly del que Colson Baker toma el nombre.

*And don't be a sucker and take my
verse off of **Yelawolf's** album, thank
you*

no seas inútil y quites mi estrofa del
álbum de **Yelawolf**, gracias

Referencia al rapero estadounidense Yelawolf con el que MGK colaboró en la canción «Rowdy» del álbum *Trunk Muzik 3*.

*I got all of my shit without **Dre**
producin' me*

no necesito a **Dre** para marcarme un
hit

Referencia al rapero y productor estadounidense Dr. Dre.

*Already fucked one **rapper's** girl this
week*

Ya me he tirado a la **piba de un rapper**

Referencia a Halsey, cantante y exnovia del rapero G-Eazy.

*Don't make me call **Kim***

no hagas que llame a **Kim**, man

Referencia a Kim Scott, exmujer de Eminem.

Tabla 9. Referencias a lugares en «Rap Devil»

Referencias a lugares

Original	Traducción
<i>Both of us single dads from the Midwest, we can talk about it</i>	dos padres solteros del Midwest , podemos hablarlo

Referencia al Medio Oeste de los Estados Unidos, de donde son originarios ambos raperos.

<i>Last time you saw 8 Mile was at home on a treadmill</i>	la última vez que viste 8 millas fue solo en tu casa corriendo en la cinta
---	---

Referencia a la zona alrededor de la carretera 8 Mile que divide el centro Detroit, zona donde creció Eminem y que da nombre a la película 8 millas.

<i>But bitch I'm from Cleveland</i>	pero soy de Cleveland
--	------------------------------

Referencia a la ciudad donde creció MGK.

