



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

La traducción al español del *Black American English* para el cine. Un caso práctico: *Straight Outta Compton*

Presentado por D. Manuel Alexander Hernández Gallego

Tutelado por Dra. Ana María Mallo Lapuerta

Soria, 2016

Contenido

1. INTRODUCCION	1
1.1 Justificación de la temática y contextualización del trabajo	1
1.2. Vinculación con las competencias propias del grado	2
1.2.1. Competencias generales del grado	2
1.2.2. Competencias específicas del grado	2
2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA DE TRABAJO	4
2.1. Objetivos.....	4
2.1.1. Marco teórico	4
2.1.2. Marco práctico	4
2.2. Metodología de trabajo	5
3. MARCO TEÓRICO.....	6
3.1. El <i>Black American English</i> como objeto de estudio.....	6
3.1.1. ¿A qué se refiere exactamente el <i>Black American English</i> ?	6
3.1.2. ¿Cómo surgió y se desarrolló el <i>Black American English</i> ?	7
3.1.3. ¿Es el <i>Black American English</i> una lengua o un dialecto?	10
3.1.5. Rasgos distintivos del <i>Black American English</i>	12
3.1.6. Conclusiones.....	17
4. MARCO PRÁCTICO	18
4.1. La traducción de los dialectos	18
4.1.1. Variables lingüísticas	18
4.1.2. Variables extralingüísticas	19
4.1.3. Conclusiones.....	20
4.2. Estrategias de traducción del dialecto	21
4.2.1. Neutralización	22
4.2.2. Dialecto por dialecto	23
4.2.3. Traducción coloquial	23
4.2.5. Uso de rasgos fonéticos	24
4.2.6. Traducción parcial	25

4.2.7. Invención de un dialecto artificial	26
4.2.8. Compensación	26
4.2.9. Conclusiones.....	27
4.3. Película <i>Straight Outta Compton</i>	28
4.3.1. Contextualización de la película.....	28
4.3.2. Los rasgos distintivos del <i>Black American English</i> en la película	29
A continuación, comenzamos con la presentación de cada uno de los puntos.	30
4.4. Análisis de la traducción, comentario crítico y propuestas de mejora	43
4.4.1. Muestras con neutralización	44
4.4.2. Muestras con compensación	49
4.4.3. Muestras con traducción coloquial.....	52
4.4.4. Otros: aciertos y desaciertos del traductor.....	61
4.4.5. Conclusiones.....	64
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67

RESUMEN

El *Black American English* es una variedad dialectal del inglés que cuenta con muchos hablantes en los Estados Unidos y como tal variedad representa a una clase social. Tras años de historia y asentamiento en la cultura estadounidense, no resulta raro verlo utilizado como recurso literario en muchas obras escritas, ¿pero qué hay de las obras audiovisuales?

El objetivo principal de este trabajo es analizar las características que configuran el *Black American English* a lo largo de la obra cinematográfica *Straight Outta Compton*, observar con detenimiento su traducción al español europeo, reflexionar con pensamiento crítico sobre las estrategias de traducción utilizadas para resolver problemas, así como las soluciones a las que se llegaron, y proporcionar mejoras a la traducción al español cuando las necesite.

Palabras clave: *Black American English*, traducción audiovisual, traducción dialectal, traducción del *Black English*, *Straight Outta Compton*.

ABSTRACT

Black American English is a variety of the English language that has hundreds of thousands speakers in the United States. Most of them share the same social class. After years of history and settlement in the American culture, it is no wonder that writers use Black American English as a literary resource in many books. However, what about audiovisual works?

The goal pursued on this paper is analysing the Black American English characteristics throughout the cinematographic work “Straight Outta Compton”, observing carefully its translation into European Spanish, reflecting with critical thinking on the translation strategies used to solve problems and the solutions the translator came up with, as well as improving the translation into Spanish, when applicable.

Keywords: Black American English, audiovisual translation, dialectal translation, translation of Black English, Straight Outta Compton.

1. INTRODUCCION

1.1 Justificación de la temática y contextualización del trabajo

A día de hoy, no es de extrañar que, tras dos siglos de historia de importación de negros del continente africano para esclavizarlos en Estados Unidos, la población negra estadounidense forme una parte íntegra en la cultura de dicho país. La esclavitud ejercida sobre esta población a lo largo de los dos últimos siglos ha originado una vasta cantidad de publicaciones a modo de crítica de la situación, lo cual no ha cambiado, ya que siguen publicándose obras basadas en la esclavitud de la población negra, lo mal que lo pasaron y el racismo que surgió en tiempos más modernos a raíz de todo ello. Sin embargo, el papel que la población negra ocupa en la sociedad actual sí que ha cambiado y, por lo tanto, también su trato y consideración, especialmente entre la gente joven. La gran importancia de los negros en los últimos 50 años en los deportes, como Kobe Bryant en el baloncesto; en el mundo del espectáculo, no solo en la televisión y en el cine con actores como Will Smith, Morgan Freeman, Eddie Murphy o Samuel Leroy Jackson, sino que también en la música de manera considerable con géneros como el jazz con Kenny G, el blues con Stevie Wonder, el pop con Michael Jackson y Bruno Mars o el rap con *Tupac* y *Dr. Dre*, ha embellecido la imagen de la negritud hasta tal punto que incluso personas ajenas a la raza negra utilicen el argot negro en su habla coloquial.

Este suceso es un hecho curioso que merece la pena investigar y la elección de la película *Straight Outta Compton* para este trabajo puede ayudarnos a arrojar luz sobre ello, puesto que contiene y reproduce el *Black American English* y el argot negro en uno de sus contextos más *puros* y significativos: la música. La película narra la historia de unos jóvenes negros que forman un grupo de rap y crean canciones reivindicativas que versan sobre el racismo hacia los negros y la vida por la que tienen que pasar en los guetos, normalmente rodeados por otros negros.

1.2. Vinculación con las competencias propias del grado

A continuación, se proporciona una lista con algunas de las competencias, tanto generales como específicas, adquiridas a lo largo del grado de Traducción e Interpretación que han contribuido a la óptima realización de este trabajo.

1.2.1. Competencias generales del grado

G2. Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio – Traducción e Interpretación-.

G3. Que los estudiantes tengan la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.

G4. Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.

1.2.2. Competencias específicas del grado

E4. Analizar y sintetizar textos y discursos generales/especializados en Lengua B/C/D, identificando los rasgos lingüísticos y de contenido relevantes para la traducción.

E6. Conocer la Lengua A/B/C/D en sus aspectos fónico, sintáctico, semántico y estilístico.

E7. Aplicar las competencias fónicas, sintácticas, semánticas y estilísticas de la propia lengua a la revisión y corrección de textos traducidos al español.

E9. Reconocer la diversidad y multiculturalidad de la Lengua A/B/C/D.

E10. Conocer la cultura y civilización de las Lenguas A/B/C/D y su relevancia para la traducción.

E12. Conocer la evolución social, política y cultural para comprender la diversidad y la multiculturalidad.

E29. Reconocer los problemas y errores de traducción más frecuentes en la traducción general/especializada por medio de la observación y evaluación de traducciones.

E31. Conocer las principales técnicas de traducción y su aplicación en diferentes situaciones comunicativas.

E41. Adoptar una postura crítica a la hora de aceptar y/o rechazar calcos y préstamos terminológicos, especialmente neológicos.

E50. Conocer las habilidades y métodos generales y específicos de investigación y aplicarlos a proyectos concretos del área de la Traducción e Interpretación y de las Humanidades en general.

E52. Asegurar la calidad del trabajo en el marco de unos plazos establecidos.

E53. Ser conscientes de la forma y grado en que las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales han influido en la evolución del lenguaje.

E68. Reconocer el valor de la traducción como difusora de la cultura.

E70. Sintetizar las distintas formas de traducción y comprender las actitudes de los traductores.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA DE TRABAJO

2.1. Objetivos

Los objetivos perseguidos en este trabajo pueden categorizarse en dos marcos: un marco teórico y un marco práctico.

2.1.1. Marco teórico

En el marco teórico, el objeto de estudio central será el dialecto *Black American English*. A lo largo de su desarrollo, pretendemos dar a conocer lo que se entiende por *Black American English*, así como arrojar luz sobre su origen y evolución histórica hasta el día de hoy. El *Black American English* es un dialecto muy diferenciado de todas las variedades lingüísticas del inglés de Estados Unidos, a pesar de que vulgarmente no se reconozca como un dialecto. Nuestro objetivo será demostrar que el *Black American English* sí es un dialecto, y no un argot como muchos califican, analizar sus rasgos distintivos y hacer que los lectores de este trabajo sean conscientes de que el *Black American English* merece el respeto y una mejor consideración por parte de la población blanca estadounidense, ya que ha sido un elemento contribuidor de su sociedad actual desde hace más de dos siglos, especialmente en el mundo de la música y del espectáculo.

2.1.2. Marco práctico

En el marco práctico, el objeto de estudio central será la traducción dialectal, en concreto la traducción del *Black American English*. El objetivo que nos proponemos alcanzar es dar a conocer las distintas estrategias de traducción dialectal que existen, poner de relieve los rasgos distintivos del *Black American English* con oraciones extraídas de la película *Straight Outta Compton* y, finalmente, averiguar qué recursos y estrategias ha utilizado el traductor con mayor frecuencia para traducir este dialecto cargado de rasgos.

2.2. Metodología de trabajo

El primer paso para el desarrollo del trabajo consistía en concretar la temática del trabajo dentro de la traducción audiovisual. Tras decidir que la temática giraría en torno a la forma de traducir el *Black American English* al español europeo, era necesario elegir una obra de carácter audiovisual en la que se reflejase dicho dialecto. El abanico de posibilidades era amplio, pero finalmente optamos por la película *Straight Outta Compton*, debido a su gran carga de *Black American English* y al oportuno ambiente en el que se desarrolla la trama, que se adapta a la realidad más común en la que viven los hablantes del *Black American English*.

Una vez establecidos los objetivos, solo faltaba elegir la metodología de trabajo. En primer lugar, seguimos una línea de investigación histórica acerca del origen y desarrollo del habla de los afroamericanos. Para poder pasar a traducir, estaba claro que primero era necesario ser conocedores de todo el contexto social e histórico del *Black American English*. Una vez conocido, debíamos trasladarnos al plano lingüístico. Si queremos analizar cómo se traduce el *Black American English* al español, hay que conocer sus características lingüísticas, ya que la traducción, al fin y al cabo, es una práctica que utiliza las lenguas como herramienta. Tras adquirir un mejor conocimiento sobre los aspectos lingüísticos de este dialecto, la tarea siguiente era ver la película en versión original y poner en práctica esos conocimientos, es decir, reconocer en acción las características lingüísticas que tan peculiar hacen al *Black American English*. Es entonces cuando nos damos cuenta de las dificultades que presenta la traducción de un dialecto, y más uno de tal naturaleza como el de este trabajo. A partir de entonces, se hace necesario ampliar nuestro saber traductológico y conocer las distintas estrategias que existen para traducir un dialecto, así como reconocer cuáles son las más utilizadas y saber qué resultados consiguen.

Finalmente, se procede a la visión de la película doblada al español europeo y al análisis de la traducción, es decir, el comentario sobre los aciertos y desaciertos de las soluciones adoptadas por el traductor de la película, seguido de las propuestas de mejora de la traducción en los momentos en los que sean necesarias. Como último paso, se alcanzarán unas conclusiones sobre la traducción del *Black American English* a raíz de las estrategias utilizadas por el traductor en la película *Straight Outta Compton*.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. El *Black American English* como objeto de estudio

Dado que el grueso del trabajo versará sobre el trato del *Black American English* por parte del traductor a la hora de transformarlo al español europeo, es necesario en una primera instancia indagar sobre su origen, su naturaleza, sus características, y su repercusión y situación actuales en la sociedad que lo engendró y lo ha gestado hasta el día de hoy. En este capítulo, ahondaremos en los aspectos más importantes y distintivos del *Black American English* que se deben tener en cuenta para traducir, de manera que el traductor pueda adquirir un conocimiento base firme que le permita realizar su labor de la manera más adecuada posible.

3.1.1. ¿A qué se refiere exactamente el *Black American English*?

A lo largo de los últimos dos siglos, numerosa es la literatura escrita por los lingüistas acerca del *Black American English*. Como es de esperar, no todos ellos compartían el mismo punto de vista ni convergían en los mismos puntos. No obstante, a pesar de sus diferencias, con unas palabras u otras, todos se referían a una misma realidad. Denominaciones como *Negro Non-Standard English*, *Ebonics* y *African American Vernacular English*, muy extendidas entre los lingüistas, no hacen más que alusión al tipo de variedad lingüística del inglés hablada por personas de raza negra. A raíz de las palabras que forman estos términos, queda reflejado de forma muy clara el tipo de realidad al que se refieren. El término *Negro Non-Standard English* fue el primero en utilizarse en la década de los 60 y no es más que la variedad lingüística del inglés (*English*) empleada por las personas de raza negra (*Negro*) que, por su forma particular de hablarlo, difiere del inglés estándar o variedad más extendida del inglés (*Non-Standard*). Sin embargo, este término fue tachado de racista con el tiempo y conforme los lingüistas seguían labrando este campo de estudio, recibió una nueva denominación: *Ebonics*.

The term 'Ebonics' was originally coined in the 1970s, but it was revived and popularised in the 1990s when the Oakland Unified School District Board of Education passed a resolution affirming the legitimacy of Ebonics (as they labelled AAVE) as a language system, and supporting its use as a bridge to learning standard English in school. (Holmes, 1992: 418)

Este término también hace referencia, en esencia, a lo mismo que el anterior: «Ebonics simply means 'black speech' (a blend of the words ebony 'black' and phonics 'sounds')»

(Rickford, 2003c: 2). Sin embargo, no llegó a adquirir mucha popularidad entre los lingüistas, ya que no gozó de mucha permeabilidad en la sociedad estadounidense ni en numerosos estudios posteriores, y su uso perdió el terreno ante un término más políticamente correcto: *African American Vernacular English*, que alude a la variedad lingüística del inglés (*English*) hablada por personas de origen africano (*African*) que han nacido o viven en los Estados Unidos (*American*), donde han aprendido el inglés, que es el idioma vernáculo o idioma del país (*Vernacular*). Actualmente, *African American Vernacular English* es el término preferido por los expertos de la lengua, ya que no hiere la sensibilidad de nadie.

Aunque estos tres términos han sido definidos y han recibido distintos matices por distintos lingüistas, su uso, aplicado en el estudio de la variedad lingüística a la que hacen referencia, es intercambiable. De la misma manera que son intercambiables entre sí, también lo son con la denominación elegida para este trabajo: *Black American English* (esta intercambiabilidad se tendrá en cuenta a lo largo del trabajo para no perder el referente cuando se introduzcan citas de otros autores que hablan de lo mismo, pero con otra etiqueta). Esta elección no es fortuita, ya que hace referencia a la variedad del inglés (*English*) empleada por personas de raza negra (*Black*) en los Estados Unidos (*American*), justo la variedad lingüística que los actores de la obra cinematográfica utilizan y cuya traducción al español europeo pasaremos a analizar a lo largo de este trabajo. Algunos autores precisan mucho menos y simplifican este último término a *Black English*.

3.1.2. ¿Cómo surgió y se desarrolló el *Black American English*?

Conocer las raíces de toda lengua o variedad lingüística representa, sin duda alguna, un gran apoyo para la comprensión de la misma en su estado actual. Aunque bien es cierto que se desconoce el origen exacto del *Black American English*, existen evidencias que nos dan indicios de cómo podría haberse formado esta variedad lingüística. Para ello, pasamos a un plano histórico y nos remontamos hasta el siglo XV. Desde el descubrimiento de América en 1492, los avances marítimos se fueron desarrollando cada vez más. Los colonizadores europeos (portugueses, británicos, españoles) hicieron uso de estos avances y empezaron a importar esclavos de África a sus colonias en el continente americano durante el siglo XVI. Esta práctica se extendió a otras zonas de la geografía americana y de igual manera que los europeos realizaban largos viajes a América después de pasar por África para recoger a los esclavos, pensaron los magnates de la época que se podría invertir la ruta y viajar de América a África para importar dichos esclavos a América directamente. Por ejemplo, En Estados Unidos, donde las grandes plantaciones del sur eran una gran pieza del motor económico del país, los dueños de dichas enormes extensiones de tierra supieron mirar bien por su interés y ante la necesidad

de una mano de obra barata, aprovecharon los avances marítimos para importar esclavos del oeste de África al sur de Estados Unidos en el siglo XVII.

Estos esclavos no poseían una lengua en común. Como es bien sabido, en el continente africano hay una gran disparidad de lenguas e incluso poblaciones limítrofes no llegan a entenderse entre sí porque utilizan distintos sistemas lingüísticos. Los dueños de las plantaciones y los comerciantes de esclavos no pasaron este detalle por alto.

[...] *the safest Way is to trade with the different Nations [...], and having some of every Sort on board, there will be no more Likelihood of their succeeding in a Plot, than of finishing the Tower of Babel.* (Smith, 1744, citado en Dillard, 1972: 74)

Al mezclar esclavos de distintas poblaciones y lenguas, lo que se creó fue una situación comunicativa de caos total porque nadie conseguía entenderse. Es a partir de aquí cuando los lingüistas empiezan a especular sobre la formación del *Black American English*. A continuación, presentaremos los planteamientos más extendidos y que gozan de mayor verosimilitud entre los lingüistas.

En primer lugar, se encuentra el planteamiento afrocéntrico, en el que los expertos de la lengua les conceden el protagonismo a los esclavos africanos, que se esforzaron por aprender el inglés para comunicarse con sus maestros, enterarse de lo que pasaba fuera de las plantaciones mediante la lectura de periódicos, etc., pero lo que hicieron fue utilizar palabras en inglés con la estructura de sus idiomas de origen, de manera que crearon un nuevo inglés, el *Black American English*. Aunque este planteamiento parece lógico, no hay fuentes fiables que corroboren su veracidad de forma plena.

[...] *As West African slaves acquired English, they restructured it according to the patterns of Niger-Congo languages. In this view, Ebonics simplifies consonant clusters at the end of word and doesn't use linking verbs like "is" and "are - as in, for example, "he happy" - because these features are generally absent from Niger-Congo languages. [...] Most Afrocentrists, however, don't cite a particular West African language source. "Niger-Congo languages vary enormously."* (Rickford, 1999: 325)

En segundo lugar, nos encontramos con el planteamiento eurocéntrico. En este planteamiento, cambia el enfoque del modo de aprendizaje del inglés por parte de los esclavos africanos. Estos no amoldan las palabras inglesas a la estructura de sus lenguas de origen como en el planteamiento anterior, sino que aprenden bien el inglés gracias a las enseñanzas de los colonizadores británicos que viajaron al continente americano, pero no pueden evitar el uso

esporádico de algunas características de sus lenguas de origen de las que no se llegan a deshacer completamente. Las similitudes que presentan el *Black American English* con otros dialectos del Reino Unido son muchas veces utilizadas como argumento para justificar este planteamiento.

[...] *African slaves learned English from white settlers, [...] retaining little trace of their African linguistic heritage. "Vernacular, or non-Standard features of Ebonics, including omitting final consonants and habitual "be," are seen as imports from dialects spoken by colonial English, Irish, or Scotch-Irish settlers."* (Rickford, 199: 325)

En último lugar, tenemos el planteamiento criollo. Este enfoque es, quizá, el que más se acerca a la realidad y el que más probabilidad tiene de haber sido el principal causante del *Black American English*.

[...] *Many African slaves, in acquiring English, developed a pidgin language – a simplified fusion of English and African languages – from which Ebonics evolved. [...] A pidgin is a mixed language that emerges to facilitate communication between speakers who do not share a common language. This mixed language has a less complex grammar and fewer words than either parent language. It becomes a creole language when it becomes the primary tongue among its users [new generations.]* (Rickford, 1999: 326)

Para entender bien este enfoque, es necesario conocer el significado de lengua *pidgin* y lengua criolla. Una lengua *pidgin* es una lengua artificial que carece de hablantes nativos y que nace en el seno de una comunidad heterogénea que no comparte una misma lengua.

[...] *Many of the slaves [...] found themselves in a situation in which they had to learn an auxiliary language in a hurry in order to establish communication in the heterogeneous groups into which they were thrown. This mixing of speakers of a large number of languages, with no one predominant, is the perfect condition for the spread of a pidgin language, which is in a sense the ultimate in auxiliary languages.* (Dillard, 1972: 74)

Por otro lado, una lengua criolla es el resultado de una lengua *pidgin*. Cuando se crea una lengua *pidgin*, no existen hablantes nativos de ella, pero cuando sus hablantes tienen hijos, estos aprenderán la lengua *pidgin* como hablantes nativos de la misma, ya que aprender la lengua de sus progenitores no sería de mucha utilidad en una comunidad tan heterogénea. Por lo tanto, la lengua de estos descendientes sería una lengua criolla. En los Estados Unidos, esta lengua se desarrolló y empezó a inclinarse cada vez más hacia el inglés (al fenómeno lingüístico

por el que una lengua criolla, lengua formada a raíz de múltiples lenguas distintas que están en contacto, se inclina hacia una de las lenguas que la forman se le denomina *decreolization* en inglés), de manera que evolucionó hasta el dialecto conocido como *Black American English* de nuestros días.

Los detractores de este enfoque argumentan que una lengua criolla no es una lengua como tal y que se trata de una especie de simplificación distorsionada del inglés estándar. Sin embargo, toda lengua, sea cual sea, se crea de manera arbitraria y sigue unas reglas. ¿Acaso cuando esta lengua criolla que evolucionaría al *Black American English* no se creó de manera arbitraria en su fase de lengua *pidgin*, cuando los esclavos tenían que ponerse de acuerdo entre sí para denominar y explicar las cosas? La lengua criolla de las nuevas generaciones de esclavos, aunque cada más parecida al inglés debido a su inclinación hacia el mismo con el paso del tiempo, seguía unas reglas distintas a él y por ello, algunas sentencias que en lengua criolla son totalmente gramaticales no lo son en inglés. De ahí y del parecido de la lengua criolla con el inglés, algunos lingüistas postularon que se trataba de un inglés mal hablado.

En pocas palabras, el origen y la evolución exactos del *Black American English* siguen siendo desconocidos. Aunque bien existen indicios que evidencian en cierto grado su origen y evolución, no son más que interpretaciones y deducciones tomadas en base a documentos históricos, obras literarias de aquella época sobre la esclavitud, autores de raza negra de aquel entonces, etc., que nos acercan a nuestra meta, pero aún queda camino por recorrer.

3.1.3. ¿Es el *Black American English* una lengua o un dialecto?

En el subepígrafe anterior, hablábamos de cómo la lengua criolla empleada por los esclavos africanos traídos a los Estados Unidos como mano de obra barata en las grandes plantaciones del sur podría ser probablemente el elemento a partir del cual surgiese el dialecto conocido como *Black American English* hoy en día. Sin embargo, ¿cómo es posible que una lengua evolucione a un dialecto?

Para responder a esta pregunta adecuadamente, tendremos en cuenta primero dos principios postulados por Rickford: «All languages and dialects are systematic and rule-governed» y «All languages, if they have enough speakers, have dialects — regional or social varieties that develop when people are separated by geographic or social barriers». (Rickford, 1999: 320-321)

Siguiendo estos principios, el *Black American English* debería ser un idioma, puesto que utiliza los tiempos verbales y las preposiciones de distinta manera que el inglés estándar, es decir, tienen sus propias reglas. Sin embargo, no podríamos estar más lejos de la realidad. El

conjunto de lingüistas de Estados Unidos (*Language Society of America*) se reunió en 1997 para discutir sobre la naturaleza del *Black American English*.

On the language/dialect question, the Linguistic Society of America (LSA), the professional society of linguists, has stated that "[t]he distinction between 'languages' and 'dialects' is usually made more on social and political grounds than on purely linguistic ones." (Wheeler, 1999: 60)

[...] *Most linguists agree that Ebonics is more of a dialect of English than a separate language, because it shares many words and other features with other informal varieties of American English. And its speakers can easily communicate with speakers of other American English dialects.* (Rickford, 1999: 322)

Finalmente, los lingüistas realizaron una votación y tomaron una decisión que John R. Rickford se encargaría posteriormente de hacer oficial mediante su publicación en la página web de la *Language Society of America*.

The variety known as "Ebonics," "African American Vernacular English" (AAVE), and "Vernacular Black English" and by other names is systematic and rule-governed like all natural speech varieties. (Rickford, 1997: 2)

De esta manera, concluimos que el *Black American English* no es un idioma, sino que es un dialecto que, por razones raciales, políticas y sociales, ha estado desde unos dos siglos en un limbo terminológico, ya que los lingüistas no se ponían de acuerdo entre sí y ninguno se atrevía a proporcionar una definición o calificación adecuada sin el consenso del resto.

3.1.4. El *Black American English* y el argot negro

Tras haber trazado la línea divisoria entre lengua y dialecto y haber demostrado que el *Black American English* se considera un dialecto, el siguiente paso es esclarecer su relación con el argot negro. Para muchos que no son expertos de la lengua, el argot negro representa el dialecto *Black American English*. Este, como todo dialecto que se precie, tiene sus propias expresiones y frases hechas. Es indiscutible que el habla negra ha tenido una repercusión importante en el inglés, especialmente en el mundo de la música, al que ha contribuido con términos como *hot (hot jazz), hip, jive, etc.* Sin embargo, esa no es razón para confundir ese conjunto de expresiones y frases hechas que es el argot con todo un dialecto.

Un dialecto es cualquiera de las variantes de una lengua que caracteriza a un delimitado conjunto de personas que comparten una cultura, una situación socio-económica y unas

costumbres más o menos parecidas en una misma situación geográfica, mientras que el argot «refers just to a small set of new and usually short-lived words in the vocabulary of a dialect or a language». (Rickford, 1999: 321)

Los dialectos constituyen una parte íntegra de la identidad de una persona entre sus semejantes, ya que transmiten «el valor que tiene para un negro el empleo de dicho dialecto [*Black American English*] como método de diferenciación de los blancos, y de simultánea identificación con los miembros de su propia raza». (Mateo 1990: 100)

Es precisamente en aquellos individuos que, por determinadas circunstancias, se ven obligados a cambiar de entorno (grupo de semejantes, situación geográfica, estatus social, etc.) en los que el argot juega un papel esencial.

For the relatively upward-mobile Negro who somehow survives the cultural and linguistic mismatches of his schooling [...] and finally gets through high school and into college with a nearly Standard brand of English under his control, there remains the important necessity of continuing to identify linguistically with his own group. Most of these people rely heavily on ethnic slang; it is the recourse of the Black who is not phonologically or grammatically like his ethnic group but who wishes to retain some linguistic similarity. (Dillard, 1972: 239)

En conclusión, el *Black American English* es un dialecto característico, por lo general, de todos aquellos miembros pertenecientes a una comunidad negra, de clase media-baja en barrios separados de los blancos, que cuenta de un argot propio, el argot negro, que algunos utilizan para sentirse todavía integrados en su grupo de semejantes. «So-call argots [...] are perfect examples of how vocabularies are coded for specific social functions». (Danesi, 2015: 44)

3.1.5. Rasgos distintivos del *Black American English*

El *Black American English* cuenta con una serie de rasgos que lo distinguen de otras variedades lingüísticas del inglés como puede ser el inglés estándar. La existencia de más de un solo dialecto muy extendido a lo largo de un país, en nuestro caso en los Estados Unidos, da lugar inevitablemente a la comparación. En la sociedad estadounidense actual, el *Black American English* sigue siendo considerado como el dialecto hablado por aquellos negros desaventajados, de clase media-baja y problemáticos para el resto de la sociedad, ya que suelen vivir en barrios bajos en los que se llevan a cabo todo tipo de venta de drogas, de prostitución, de peleas entre pandillas, tiroteos, etc., mientras que el inglés estándar se considera como un

dialecto de buena reputación, de lo normal y lo civilizado. Siguiendo la terminología propuesta por el lingüista William A. Stewart, que ganó mucha aceptación, en esta situación el *Black American English* se trataría de un *basilecto* y el inglés estándar sería un *acrolecto*. El basilecto es «la variedad de una lengua que más se aleja de aquella [variedad] que tiene más prestigio o acrolecto». (Pikabea, 2008: 30)

A continuación, expondremos una lista de características que hacen tan particular al *Black American English* y lo distinguen del inglés estándar. Para comprenderlas y asimilarlas de una manera más sencilla, las categorizaremos en dos tipos: rasgos fonológicos y rasgos gramaticales.

3.1.5.1. Rasgos fonológicos

Los hablantes del dialecto *Black American English* tienen una forma particular de pronunciar las palabras y de ejecutar su discurso lineal. En la siguiente lista, se presentan una serie de características, extraídas de la obra *African American Vernacular English* por John R. Rickford (1999), que, aunque no todos los hablantes de este dialecto llevan a la práctica, utiliza la mayoría de forma recurrente. Utilizaremos paréntesis para indicar que un elemento se omite, corchetes para señalar los elementos que serían correctos en inglés estándar y subrayaremos los elementos que representen cada rasgo para que el lector pueda reconocerlos fácilmente a golpe de vista.

- Omisión de la última consonante en grupos consonánticos a final de palabra.
- Esta omisión es solo posible cuando ambas consonantes finales son sonoras o sordas.

Ej: Han(d), tes(t), des(k), pos(t), walkin(g), talkin(g), etc.

- Trasposición de consonantes en grupos consonánticos.

Ej: ask→aks, wasp→waps.

- Omisión de sílabas no acentuadas a mitad o al inicio de palabra.

Ej: (a)fraid, sec(re)t(a)ry.

- Cambio de acentuación de la segunda sílaba a la primera en palabras bisílabas.

Ej: hotél→hótel, Julý→Júly, políce→pólice.

- Acortamiento del sonido /ai/ (y, i) a /a/.

Ej: rhyme /raim/--> /ram/, lie /lai/→ /la/, die /dai/ → /da/.

- Uso acentuado del participio been (BIN) para enfatizar e una acción se desarrolló hace mucho tiempo.

Ej: She BIN married, he BIN ate it.

- Uso del participio been sin acentuación enfática (bin) para señalar el present perfect (pretérito perfecto).

Ej: He bin sick [he has been sick].

Estos rasgos son muy comunes en el habla diaria de sus usuarios. Sin embargo, representan tan solo la punta del iceberg. Ellos solos no adquieren un papel definitivo en la transmisión del mensaje, sino que son tan solo la forma o el recipiente del contenido semántico de las palabras usadas en el mensaje. Un hablante del inglés estándar puede tener también su propio recipiente, es decir, su propia manera de formular las palabras. Existe un refrán en alemán que nos va a ayudar mucho a comprender mejor algo muy importante en el *Black American English* a la hora de transmitir el mensaje: *Der Ton macht die Musik*¹. Este refrán es muy ilustrativo para nuestro caso, ya que se refiere a que lo importante no es lo que se dice, sino la forma en que se dice.

We often react more violently to the intonational meanings than to the lexical ones; if a man's tone of voice belies his words, we immediately assume that the intonation more faithfully reflects his true linguistic intentions. (Pike, 1945, citado en Tarone, 1973: 30)

Es un hecho que los hablantes del *Black American English* utilizan un mayor número de curvas melódicas, subidas y bajadas de tono que los blancos que, al no ser conocedores ni

¹ Traducido literalmente significa: *el tono hace la música*.

usuarios de estos elementos, pueden malinterpretar el mensaje fácilmente, ya que la entonación ejerce la función de comunicador de intenciones. Al traductor se le presenta aquí una dificultad añadida que deberá saber subsanar. Para ello, necesitará afinar el oído para captar el verdadero sentido que transmiten los hablantes negros. Un caso práctico que refleja esta dificultad es el uso del participio *been* de una manera más o menos acentuada, ya que, como se mencionó en los dos últimos rasgos fonológicos de la lista anterior, puede añadir matices y cambiar el significado.

3.1.5.2. Rasgos gramaticales

Los rasgos gramaticales superan en número y son mucho más pronunciados que los fonológicos. Con la ayuda de la obra *Black English: Its History and Usage in the United States* por J. L. Dillard (1972) y la obra mencionada anteriormente en los rasgos fonológicos por Rickford (1999), estableceremos a continuación una lista de los rasgos gramaticales más comunes. De igual manera que en los rasgos anteriores, utilizaremos paréntesis para indicar que un elemento se omite, corchetes para señalar los elementos que serían correctos en inglés estándar y subrayaremos los elementos que representen cada rasgo para que el lector pueda reconocerlos fácilmente a golpe de vista.

- Ausencia de la -s en los verbos en presente de indicativo de la tercera persona del singular.

Ej: *John run(s)*.

- Hipercorrección de la -s del presente de indicativo en distintas personas.

Ej: *I goes [I go.]*

- Ausencia del verbo *ser* en frases afirmativas y en acciones.

Ej: *He (is) sick, He (is) running.*

- Verbos no conjugados en pretérito ni en futuro.

A veces, algunos verbos no aparecen conjugados en el tiempo que les corresponde porque suelen ir acompañados de una expresión temporal que sitúan la acción en un momento determinado.

Ej: He go [went] yesterday.

- Conjugación de un único verbo en una serie de acciones. En ocasiones, se conjuga solo el primer verbo, de manera que se conozca el momento en el que ocurre la acción, y los demás verbos se dejan en su forma base, ya que se entiende que todos ellos ocurren en el mismo tiempo en el que el primer verbo está conjugado.

Ej: He waved him and go [went.]

- Empleo de la partícula done para señalar que una acción está completa.

Ej: He done did it [He did it.]

- Uso del pronombre plesiástico.

Ej: That teacher, she yells at the kids [That teacher yells at the kids.]

- Ausencia de la -s para el plural de elementos que van precedidos de una marca de plural.

Ej: Four chair(s).

- Ausencia de la marca del infinitivo sajón ('s).

Ej: John('s) house.

- Mantención del orden sintáctico de las oraciones afirmativas en las oraciones interrogativas.

Ej: Why I can't play? [Why can't I play?]

- Uso de la conjugación de la tercera persona del presente de indicativo con otras personas con las que no le corresponde.

Ej: They is [are] some crazy folk, we was [were] here.

- Uso de la doble negación.

Ej: He don' do nothing. [He doesn't do anything.]

3.1.6. Conclusiones

Tras conocer la naturaleza lingüística del *Black American English* y haber analizado sus rasgos distintivos, el *Black American English* debería ser un dialecto que no esté mal visto por el resto de la sociedad estadounidense. Muchos de ellos desconocen las sistemáticas reglas que sigue este dialecto y que tanto difieren del inglés estándar, ya que el léxico utilizado en ambos es prácticamente el mismo, con excepción de los argots, y se apresuran en tacharlo de *broken English*, *lazy English* y todo tipo de calificaciones ofensivas.

Históricamente, los hablantes del *Black American English* siempre han estado en una posición más desaventajada que los hablantes de otros dialectos, desde la época de los esclavos a partir del siglo XVII hasta el racismo y la segregación racial de finales del siglo XX. Aunque hoy en día el nivel de racismo ha disminuido, este no ha desaparecido ni mucho menos, pero la indudable faceta artística que los negros han mantenido, desde los animadores y coros reivindicadores en las grandes plantaciones hasta su actual éxito mediático en la música, la televisión y el cine, ha cambiado para mejorar las consideraciones negativas de los blancos sobre el *Black American English*.

4. MARCO PRÁCTICO

4.1. La traducción de los dialectos

Como es bien sabido, la traducción no es para nada una ciencia exacta como lo son las matemáticas. Esta cuenta con una dispar serie de variables que afectan de una forma u otra tanto al proceso de traducción como al resultado final. De una manera simplificada, dividiremos las variables en dos grandes categorías: lingüísticas y extralingüísticas.

4.1.1. Variables lingüísticas

La herramienta principal de trabajo de la traducción son las lenguas y la naturaleza de estas mismas es muy variada. Aunque muchas lenguas se parezcan entre sí por compartir los mismos orígenes, ninguna llega a ser totalmente idéntica a la otra. Cuando tratamos un texto en una lengua origen para transformarlo en una lengua meta, los primeros obstáculos con los que se topa el traductor son las distintas unidades léxicas y gramaticales.

Por una parte, la carga semántica de los signos lingüísticos que conforman el léxico de una lengua no va a reproducirse de la misma manera en otras lenguas. Véase por ejemplo la palabra *invitar*. En español, puede significar tanto pagarle algo a alguien por voluntad propia como pedirle a una persona que asista a un acontecimiento. Sin embargo, en inglés hay dos palabras para *invitar*: *to treat* (primera acepción) y *to invite* (segunda acepción). Esta misma variación semántica se ve reflejada en lenguajes de especialidad. Palabras tan comunes y sencillas como *nube* pueden adquirir nuevos significados en función del lenguaje de especialidad (*nube* en la rama del saber de la informática se refiere a internet). A veces, como es el caso de *nube* (*cloud*), puede darse el caso de que la misma palabra se refiera a las mismas realidades en otra lengua. Sin embargo, si tenemos en cuenta que cada lengua tiene sus propias reglas de formación de palabras y de asignación de acepciones, no es desorbitado pensar que no coincidan siempre.

Por otra parte, la gramática es el conjunto de reglas dispuestas para el buen uso de una determinada lengua. Dentro de ella se encuentra la sintaxis, que es la parte de la gramática que se dedica a estudiar cómo se combinan, estructuran, ordenan y relacionan las palabras de una lengua. Se dice que el ser humano tiene la necesidad de dividir el conocimiento y ordenarlo en categorías para asimilarlo mejor. Con la sintaxis pasa exactamente lo mismo, puesto que se dedica a la categorización de los tipos de palabras y la organización de sus relaciones a la hora de transmitir un mensaje. No entender el orden de los elementos de una oración (como puede ocurrir con el posicionamiento de muchos verbos al final de la oración en alemán) o confundir

un verbo por un sustantivo (lo cual es recurrente en inglés) en una lengua origen, pueden llevar al traductor a la malinterpretación del mensaje y, por lo tanto, a una mala traducción.

Finalmente, si todos estos factores lingüísticos afectan a las lenguas, es lógico deducir que a los dialectos también, ya que son variedades de las mismas. Con los dialectos, el traductor deberá andarse con más cuidado, ya que el léxico y la gramática pueden variar en cierta medida. Existen ciertos elementos que se diferencian de la variedad estándar de una lengua. Por lo tanto, el traductor deberá tener un conocimiento lingüístico profundo de las lenguas con las que trabaje, así como de sus variedades lingüísticas, para cerciorarse de que entienda bien el mensaje verbal que se transmite y poder optar a realizar una traducción adecuada.

4.1.2. Variables extralingüísticas

Si las variables lingüísticas ya suponían un problema, las variables extralingüísticas suponen uno aún mayor. Aunque la herramienta principal de trabajo de la traducción sean las lenguas, no hay que olvidar para quién utiliza esta herramienta de trabajo el traductor. Es decir, la labor del traductor no consiste únicamente en la transformación de un mensaje en una lengua determinada a otra lengua distinta, sino en hacer comprensible el mensaje transmitido en un contexto determinado con una lengua origen al contexto y a la lengua de su destinatario. Por muy accesible o relativamente sencillo de entender que sea una obra, no se le puede exigir al destinatario que entienda todo lo que sucede en un situación concreta solo por poner a su disposición el contenido de la obra en el código que él conoce (lengua).

Las lenguas nacieron de la necesidad de las personas de expresar la realidad que perciben con sus sentidos, es decir, son el resultado de la adaptación por parte de las personas de la realidad tal y como la perciben a su propia lengua. La lengua, por lo tanto, constituye una parte íntegra en la identidad social de una persona. Como muy bien lo explica el lingüista y filósofo austríaco Wittgenstein en su célebre obra *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». El problema principal parte de que no todos perciben la realidad de la misma manera. Por ejemplo, para los angloparlantes el cacareo de un gallo suena *cock-a-doddle-doo*, mientras que para los hispanohablantes suena *quiquiriquí*.

Las distintas poblaciones de la antigüedad, al sentir la necesidad de transmitir mensajes que cada vez se hacían más complejos, comenzaron a desarrollar distintos sistemas de comunicación para hacerlos posibles y entenderse entre ellos. Estos sistemas fueron evolucionando de manera progresiva hasta llevarnos a las lenguas habladas en las distintas partes del mundo hoy en día. Sin embargo, durante la evolución de una lengua concreta, debieron suceder numerosos acontecimientos que marcaron el país, la población o sociedad

que la hablaba, al igual que la misma lengua: se forman clases sociales, se crean estereotipos, se generan tabús, surgen connotaciones y valores de identidad, movimientos reivindicativos, etc. Todo ello no hace más que amoldar el perfil del hablante en la sociedad en la que vive. Si esto lo aplicamos a nuestro caso del *Black American English*, el traductor deberá ser pleno conocedor de las disputas raciales entre blancos y negros a lo largo de la historia esclavista y hasta hoy en los Estados Unidos, las malas connotaciones que dicho dialecto transmite (pobreza, incultura, peligro, drogadicción) y la reputación social que tiene, entre otros muchos elementos, para entender la verdadera profundidad del mensaje transmitido en la obra.

4.1.3. Conclusiones

Tanto las variables lingüísticas como las extralingüísticas juegan un papel combinado muy importante que se debe analizar detenidamente antes de pasar a realizar la traducción de una obra y no se deben tener en cuenta por separado, ya que una influye a la otra.

Las lenguas son un elemento de identidad personal y social. La traducción no es solo la conversión de un mensaje en un contexto determinado de un idioma a otro, sino que también la inclusión de un nuevo mensaje en un nuevo contexto. El traductor no solo deberá transportar la carga lingüística de una lengua a otra (mediante el conocimiento del léxico, la semántica, la sintaxis, etc.), sino que también tendrá que mantener la carga lingüística del original de la mejor manera posible en el contexto de sus destinatarios sin perder los matices extralingüísticos (sociales, económicos, temporales, geográficos, educativos, connotaciones, etc.) del contexto original.

4.2. Estrategias de traducción del dialecto

El dialecto, sea cual sea y sin importar la lengua a la que pertenezca, representa uno de los mayores obstáculos a los que un traductor se deberá enfrentar. Un dialecto nace en el seno de una comunidad, un conjunto de personas que unidas crean una sociedad con sus costumbres, su cultura, sus valores de identidad, etc. Sin embargo, todos estos elementos no son fijos de por vida. Las sociedades cambian con el transcurso del tiempo, lo cual queda demostrado a lo largo de la historia, y evolucionan, es decir, van creando nuevos elementos que en menor o mayor medida modifican o sobrescriben a los anteriores, de manera que empiezan a originarse conflictos entre aquellos que no consiguen identificarse con los nuevos elementos y aquellos que ya no se identifican con los anteriores. Todos son capaces de entenderse entre sí porque hablan la misma lengua a pesar de que no la utilicen de la misma forma, pero entienden la realidad de maneras distintas y por lo tanto, sus maneras de hablar la lengua, que es aquello que permite a los humanos expresar la realidad que perciben, se convierten en un profundo signo de identidad y de categorización social. Poco a poco, estas distintas maneras de hablar van adquiriendo más fuerza con el aumento de su número de hablantes y se convierten en dialectos.

Si esto lo aplicamos a la práctica, entendemos mejor por qué los blancos y los negros en Estados Unidos han tenido tantos enfrentamientos en el transcurso de los dos últimos siglos. El *Black American English* no solo representa un sistema lingüístico que utilizan sus usuarios para comunicar ideas entre ellos, sino que también comunica un fuerte sentido de unión e identificación social entre ellos, en contraste con los blancos.

En su obra *Language Structure and Translation* (1975), Nida señala la importancia que ejercen los rasgos extralingüísticos sobre un dialecto y explica muy bien lo que la traducción debe perseguir cuando se trabaja con uno.

La traducción va más allá de la búsqueda de palabras correspondientes en diferentes lenguas. En realidad, las palabras no son más que elementos secundarios en el discurso global. En muchos aspectos, el tono de un texto (es decir, el estilo del lenguaje) produce un impacto mucho mayor, y a menudo contiene mucho más significado, que las mismas palabras. (Nida, 1975: 183)

Tener en cuenta el tono, como dice Nida, es fundamental. Si lo pasásemos por alto, estaríamos ignorando toda la esencia y carga humana que porta el dialecto, así como todo aquello que transmite, tanto de manera verbal como no verbal. Sin embargo, ser conscientes de ello no soluciona la problemática que conlleva realizar la traducción del dialecto.

¿Cómo puede el traductor dejar explícito en la lengua meta que los personajes de su obra hablan de una determinada manera en la lengua origen? ¿Cómo puede marcar la diferencia entre los personajes que hablan de una manera y los que hablan de otra? Para esclarecer estas preguntas, en las siguientes páginas expondremos una serie de estrategias extraídas de cuatro grandes autores que abordan muy bien este asunto: Berezowski (1999), Mašlaň (2006), Mateo (1990) y Tello (2011).

4.2.1. Neutralización

La neutralización consiste en desechar todas las marcas dialectales del original y traducirlo a la variedad estándar de la lengua de origen, que es la variedad lingüística mejor entendida entre todos los hablantes de una misma lengua. El objetivo principal de la neutralización es «facilitar la comprensión al lector» (Tello, 2011: 106). Sin embargo, presenta una gran desventaja.

The decision to render the SL dialect passages in TL standard obliterates, however, the deictic traits anchoring the SL texts in the speech of a specific language community. Those passages lose thus their social deixis and cease to identify the characters as members of any particular social group. Speaking the standard they merge by default with the mainstream of society and are no longer distinct. The social deixis of the SL text is therefore irretrievably lost, and no attempt is made at restoring it to the TL text. (Berezowski, 1999: 51)

Cuando el traductor realiza su labor, crea un texto del cual se hace su autor. Visto así, el traductor juega el papel de segundo autor y su texto estará íntimamente relacionado con el original, es decir, guardará una intertextualidad con él, ya que aunque se traten de dos textos en dos lenguas distintas, ambos versan sobre la misma temática. Sin embargo, cuando se opta por la neutralización de un dialecto a la hora de traducir, se está rompiendo de alguna manera la intertextualidad, ya que: «the language community pointed to by the SL dialect usages is hardly ever accesible to the TL readers either in the linguistic markers it is recognized by or the associations it arises [...]». (Berezowski, 1999: 51)

No obstante, «si nos encontrásemos ante un texto escrito en *Black English* [en un solo dialecto] en su totalidad, el problema sería quizá más sencillo, pues podríamos afrontar su traducción al español como si de una lengua se tratara» (Mateo, 1990: 100) ya que las necesidades del traductor de diferenciar el habla de unos personajes con el de otros desaparecerían y, por lo tanto, la neutralización sería una estrategia adecuada.

4.2.2. Dialecto por dialecto

La estrategia contraria a la neutralización sería la sustitución de un dialecto por otro, es decir, la búsqueda de «un dialecto en la LM que pueda servir de dialecto análogo al que aparece en la obra original» (Tello, 2011: 120). Esta estrategia es bastante arriesgada, ya que la sustitución de un dialecto por otro puede añadir connotaciones innecesarias en los destinatarios de la traducción.

Los hablantes de cada comunidad otorgamos una serie de valores a los dialectos y a las personas que los hablan que tienen sentido precisamente dentro de esa comunidad o contexto social. (Tello, 2011: 124)

Además, la consideración del uso de esta estrategia también dependerá de las lenguas de trabajo en cuestión. Está claro que lenguas muy extendidas por el mundo como el inglés y el español cuentan con muchos dialectos. Sin embargo, con lenguas de menor extensión y menor número de hablantes, como el checo o el pakistaní, el espectro de variedades lingüísticas es muchísimo más reducido que en inglés o español y, por lo tanto, la viabilidad del uso de esta estrategia se ve restringida.

4.2.3. Traducción coloquial

La estrategia de la traducción coloquial consiste en el uso de ciertas unidades léxicas y expresiones coloquiales sobre ciertos personajes para marcarles con un registro determinado que les distinga de otros personajes. Otra forma de marcar la diferencia es mediante la introducción de oraciones de estructura sencilla y poco enrevesadas, como si se tratase de un niño pequeño, cuyo conocimiento lingüístico (expresión) es limitado, manteniendo una conversación con un adulto.

Choosing the lexis of the TL texts to be the locus of their social deixis, the practitioners of this substrategy generalize the deixis of the original along a social dimension, retaining the lexical items which are indicative of the status of the nonstandard speaking characters and identify them with the poor, the underprivileged etc. who do not adjust their speech to the higher levels of formality. (Berezowski, 1999: 56)

4.2.4. Violación de la norma

Esta estrategia consiste en el mal uso de la norma académica existente de una lengua como método de creación de una forma exclusiva de habla.

Una opción sería utilizar las variantes que diferencian el empleo que se hace de nuestra lengua en las distintas regiones: laísmo y leísmo, empleo constante del indefinido a expensas del pretérito perfecto, empleo del condicional en lugar del subjuntivo («si yo tendría»), etc. (Mateo, 1990: 100)

Mateo se centra en el *Black English* cuando propone esta estrategia, ya que este presenta muchos errores gramaticales en comparación con el inglés estándar. Por ese motivo, pensó en la posibilidad de transportar esos errores gramaticales que van en contra de la norma al español para que adquiriese el aspecto de un dialecto. No obstante, Mateo no tarda en identificar y señalar los tipos de problemas que podría causar dicha práctica.

[...] Estas variantes están demasiado vinculadas a las regiones respectivas (Castilla, Galicia y Asturias, y País Vasco, en los ejemplos que hemos puesto), y de su empleo en nuestra traducción del Black English resultarían unas connotaciones incongruentes. Además, la combinación de todas ellas daría lugar a una amalgama inexistente en la realidad del español. Por otra parte, esas variantes que hemos mencionado son simplemente opciones normativas (en el sentido de Coseriu) que se apartan de la norma académica del español pero que no constituyen dialectos propiamente dichos. (Mateo, 1990: 100)

4.2.5. Uso de rasgos fonéticos

En todos los idiomas, hay palabras o momentos en los que las palabras se pronuncian de una forma más relajada o se omiten elementos. Un caso muy frecuente en español es el acortamiento vocálico entre algunos pronombres personales átonos (me, te, se, la, le, lo) y el verbo auxiliar *haber* debido a la sinalefa que forman. Ej:

Me-he comprado un coche.

Me' comprado un coche.

En el ejemplo anterior, se puede acortar incluso más y la oración seguiría el siguiente proceso:

Me-he comprado-un coche.

Me' comprado un coche.

Me' compradun coche.

Este suceso no solo ocurre con palabras que formen sinalefas. En el uso cotidiano de la lengua de un hispanohablante, se acortan muchas palabras cuando no se deberían acortar e incluso se omiten elementos que no deberían omitir. Ej:

Fui a la floristería para comprarle un ramo de flores a mi mujer

Fui a la floristería pa' comprarle un ramo flores a mi mujer.

En este caso, la palabra *para* se ha reducido a *pa'* y la preposición *de* se ha omitido. Esto es muy común en el habla del día a día. La estrategia de usar rasgos fonéticos (acortamientos, omisiones, etc.) en la traducción les proporciona a determinados personajes unas características distintivas que cumplen la función de marcar las distintas formas de hablar que tienen. El único problema que puede presentar es que, al ser estos elementos tan cotidianos en la vida de un hispanohablante, no llamarían tanto la atención y podrían pasar desapercibidos para algunos destinatarios, de manera que ya no estarían marcando una gran diferencia para distinguir el habla de distintos personajes.

Mateo, por su parte, sugiere que se utilice la combinación de una pronunciación más relajada con un léxico sencillo.

Podemos adoptar entonces una pronunciación más relajada del español: eliminar finales débiles (tené, mejó, na, morí, to, pa, coló, trabaja, etc.), hacer desaparecer también las consonantes intervocálicas que pertenecen a sílabas átonas (traío, deseperao, estao, toa, monea, etc.), y alguna «s» final (se trata de que suene distinto y relajado, no particularmente andaluz). “Insertando constantes expresiones coloquiales y vulgares, buscando para cualquier concepto el término más sencillo, o el más chocante, y evitando estructuras sintácticas complejas, conseguiremos, si bien de manera muy débil, diferenciar el lenguaje de los negros del de los blancos”. (Mateo, 1999: 101)

4.2.6. Traducción parcial

Como el propio nombre indica, esta estrategia consiste en la traducción de una parte del dialecto, es decir, ciertas oraciones o elementos de oraciones se dejan sin traducir en situaciones en las que el contexto situacional ayuda al destinatario a entender parcialmente lo que se dice.

Selecting such an approach, [...] the practitioner of partial translation does not [...] seeks to identify the nonstandard speaking characters with any TL

language community, since the deixis bearing items are directly quoted from foreign languages. The quotations are resorted to, nevertheless, only rarely, when the characters are [...] overwhelmed by emotions." (Berezowski, 1999: 60).

Al utilizarse solo en situaciones muy concretas, esta estrategia resulta poco flexible y aplicable: «It has not been found to have been used extensively in texts representative [of many dialects], save for individual lexical items quoted directly from the SL vernacular». (Berezowski, 1999: 60-61)

4.2.7. Invención de un dialecto artificial

Esta estrategia consiste en la modificación lingüística de una lengua para crear un dialecto artificial, un dialecto que no existe en la vida real. La principal ventaja que ofrece la invención de un dialecto artificial es que los destinatarios no lo van a relacionar fácilmente con ningún dialecto y no van a tener ningún tipo de connotación. Sin embargo, se pone en riesgo la integridad del texto. (Berezowski, 1999: 76)

Además, al tratarse de un dialecto creado de manera artificial, el traductor se arriesga a que el destinatario no sea capaz de captar cada uno de los matices, partiendo de la premisa de que el traductor consiga llevar a cabo la ardua tarea de crear un nuevo dialecto.

4.2.8. Compensación

La compensación es la estrategia que todo traductor utiliza en cada encargo de traducción, no tiene por qué haber dialectos. No se trata de una estrategia que aporte soluciones sistemáticas, sino que consiste en hacer balances. En lugares donde la traducción pierda debido a la naturaleza del dialecto y al poco parecido que guarde con cualquier variedad en la LM, se compensará con otros aciertos o enriquecimientos del texto en otro momento de la obra.

[Compensation] is said to occur when loss of meaning, sound-effect, metaphor or pragmatic effect in one part of a sentence is compensated in another part, or in a contiguous sentence. (Newmark, 1987: 90)

Sin embargo, la compensación solo es posible si el traductor tiene siempre en cuenta lo siguiente:

Se puede pensar en compensación cuando lo que prima es la función y por tanto la voluntad de distinguir en el TM entre lengua estándar y elementos marcados, igual que en el original se hace una distinción entre lengua estándar y dialecto/s. Esta técnica permite que algunas estructuras marcadas en el TO se

traduzcan a lengua estándar mientras otras no dialectales sí se señalen en la traducción. (Tello, 2011: 132)

4.2.9. Conclusiones

A lo largo de este capítulo, hemos recopilado una variada serie de estrategias para la traducción del dialecto. Tras analizar y comprender en qué consiste cada una de ellas, nos hemos podido dar cuenta de que todas ellas son arriesgadas y que ninguna es definitiva para resolver los grandes problemas que representan los dialectos de manera sistemática. Sin embargo, sí que hemos podido observar que, por sus características, algunas estrategias pueden ser más útiles o aplicables y pueden lograr un mejor resultado en función del dialecto del que se trate y del papel que juegue en la obra (si toda la obra se desarrolla en un solo dialecto, si hay más, si se necesitan hacer distinciones sociales de estatus, etc.).

El criterio principal por el que debe guiarse el traductor es saber cuál es la finalidad de su traducción y a qué destinatario va dirigido, es decir, el traductor deberá ser consciente de que «cuando se alude al tema de la traducción de la variedad lingüística la ideal equivalencia desaparece y priman más los condicionantes externos de la lengua» (Tello, 2011: 104), y de que tendrá que basar sus decisiones en ellos.

The decisions, as what strategy (hierarchy of values) is to be followed, are influenced also by the external factors to the process of translating. These are the objective factors of the context of translation, for example: the text (what), the TL readers (for whom), the purpose of the translation (why) and the location of a translator in space and time (where and when). (Popovič, 1968: 35-36, citado en Mašlaň, 2006: 24)

Finalmente, esas decisiones son como un efecto dominó: la toma de una determinada elección delimita la toma de la siguiente. (Mašlaň, 2006: 23)

4.3. Película *Straight Outta Compton*

En el capítulo anterior, dábamos a conocer las distintas estrategias posibles que existen para traducir un dialecto. En este capítulo, vincularemos ese conocimiento con el que ya habíamos adquirido posteriormente sobre los rasgos distintivos del dialecto en el que se centra este trabajo, el *Black American English*, para pasar a analizar la traducción de la película *Straight Outta Compton*.

Sin embargo, previo al análisis definitivo de la traducción, aportaremos a los lectores de este trabajo dos aspectos más:

- Una breve contextualización social e histórica de la película.
- Una lista con una serie de ejemplos de los rasgos distintivos más relevantes en la obra.

Tras cubrir estos aspectos, pasaremos al análisis de la traducción, el comentario crítico y las propuestas de mejora de la traducción.

4.3.1. Contextualización de la película

La película está ambientada a finales de los años 80 y principios de los 90 en los Estados Unidos, concretamente en Compton y Los Ángeles, California. Es una época en la que la problemática del racismo se ve acentuada por el tremendo abuso de poder policial sobre los negros con brutales agresiones como la de Rodney King y arrestos sin fundamento solo por el color de piel. La sociedad está dividida en dos y los negros no tienen mucho que ver con los blancos, lo que se puede apreciar en la película con los autobuses escolares solo para negros. A continuación, presentaremos una breve sinopsis realizada personalmente tras la visión de la película.

La película narra la historia de un joven adulto negro llamado Andre, que se daría a conocer al mundo posteriormente por su nombre artístico *Dr. Dre*. Andre trabaja de pinchadiscos en una discoteca para negros de Compton y se le da bastante bien. Su gran pasión es la música rap y su sueño en la vida es llegar a crear su propio sello musical algún día. Andre tiene muchos contactos musicales y entre ellos se encuentra un amigo suyo de Compton, O'Sheal, también conocido como *Ice Cube*, que destaca por el contenido explícito y reivindicativo de sus letras. Con el paso del tiempo, consiguió convencer a otro amigo de Compton, Eric Wright, también conocido como *Eazy-E*, para invertir dinero en la música (un estudio de grabación) y dejar de vender droga. Al principio, *Ice Cube* se encargaba de escribir las letras, *Eazy-E* se encargaba de recitarlas y *Dr. Dre* se encargaba de todo el proceso técnico de producción y grabación. Después,

se integraron *DJ Yella* y *MC Ren* y los cinco decidieron formar un grupo de rap: *Niggas With Attitudes (N.W.A)*. Este grupo hablaba de la vida en los guetos, la discriminación que sufrían los negros y el abuso policial en sus canciones, con las que triunfaron casi espontáneamente. Se convirtieron en la voz de la población negra. Pronto, consiguieron un mánager que les proporcionaría la oportunidad de fichar por un sello discográfico e iniciar su primera gira en 1989 por todo Estados Unidos. A los conciertos asistía mayoritariamente un público negro, que se sentía identificado con el contenido de sus canciones. El mismo año de la gira, tal fue la polémica que levantó el grupo acerca de la vida de los negros bajo el odio y control de los blancos, que las autoridades del gobierno les prohibieron tocar la canción *Fuck Tha Police* en Detroit, de otra manera les arrestarían. Los cinco miembros no cedieron ante las amenazas y tocaron la canción, al igual que fueron arrestados inmediatamente después. El arresto fue bastante agresivo, lo cual no hizo más que engordar la polémica del racismo.

En pocas palabras, es en este contexto social, en el que los negros deben permanecer unidos entre sí y reivindicar por sus derechos de la forma en la que cada uno pueda, en el que se desarrolla toda la obra.

4.3.2. Los rasgos distintivos del *Black American English* en la película

Antes de realizar el análisis de la traducción, vamos a aplicar los conocimientos que ya tenemos sobre los rasgos distintivos del *Black American English* para identificarlos en acción, es decir, en su contexto total, de manera que podamos sacar algunas conclusiones o líneas generales sobre su uso y los momentos en los que se utilizan.

Es importante señalar que estos rasgos no son sistemáticos, es decir, no tienen por qué usarse siempre. La propia comunidad negra es consciente de ellos y sabe cuándo es mejor andarse con cuidado y suprimir ciertos rasgos (con personas de una distinta comunidad) y cuándo no tienen la necesidad de hablar sin tapujos (con personas de la misma comunidad), es decir, modulan su registro para evitar juicios y connotaciones negativas. Además, no solo la comunidad negra hace uso de dichos rasgos, sino que también la comunidad blanca del sur de Estados Unidos, debido a la estrecha relación con la gran cantidad de esclavos en el pasado, emplea algunos de esos rasgos.

Por último, presentaremos una serie de muestras (oraciones) extraídas de la película que recogen alguno de los rasgos del *Black American English* y expondremos por puntos cada uno de ellos. En cada punto, subrayaremos los elementos de las muestras extraídas que representan cada rasgo, utilizaremos paréntesis para denotar elementos omitidos, explicaremos aquellos rasgos que presentan una mayor complejidad a la hora de asimilarlos y señalaremos

algunas observaciones entre corchetes. Los rasgos distintivos encontrados en la película *Straight Outta Compton* son los siguientes:

- Uso del pronombre pleonástico.
- Omisión de la partícula *if* en algunas oraciones condicionales.
- Ausencia de cópula.
- Ausencia de la -s de tercera persona del singular del presente de indicativo.
- Uso incorrecto de preposiciones.
- Uso de *they got* en lugar de *there are*.
- Uso del participio *been* como marca de que una acción es remota.
- Uso de *ain't* como partícula de negación y verbo auxiliar en oraciones negativas (*am not, isn't, aren't, hasn't, haven't, didn't*).
- Negación múltiple.
- Contracciones, acortamientos y omisión de palabras.
- Oraciones interrogativas con el orden sintáctico de oraciones afirmativas.
- Oraciones interrogativas sin verbo auxiliar.
- Incoherencia verbal.
- Uso correcto.

A continuación, comenzamos con la presentación de cada uno de los puntos.

- Uso del pronombre pleonástico.

El pronombre pleonástico consiste en la repetición semántica de manera innecesaria de un elemento de la oración mediante el uso de un pronombre. Es decir, dicho pronombre hace referencia a un objeto que ya se menciona en la misma frase, por lo que el uso de este pronombre es redundante.

Y'all motherfuckers need to gang bang them books instead of tryin' to be somethin' y'all ain't.

You got them rhymes?

They got them motherfuckers.

[*Eazy-E* está hablando con sus compañeros de grupo dentro del vehículo de la gira porque la gente fuera está rompiendo sus CDs, pero como los han

comprado, el dinero lo reciben de todas formas].

They just let them people do whatever the hell they want.

Your neighbors, they've been complaining a lot. The noise...

It's 'cause you ain't got them damn gloves on.

These boys, they all grew up on this block.

I gotta tell ya. Those little fuckers, they went gold last year [dicho por un hombre blanco].

Your songs, they glamorize the lifestyle of gangs, guns, drugs [dicho por un hombre blanco].

Las dos últimas muestras extraídas de la película las pronunciaron dos hombres de raza blanca, ambos con un estatus alto, ya que uno era el dueño de un sello musical y el otro un reportero para los medios de comunicación, ambos del sur de Estados Unidos. Esto nos demuestra que el uso del pronombre pleonástico no es característico únicamente de los hablantes negros, sino que también de los blancos. Además, nos pone de relieve el parecido que guarda el inglés del sur de Estados Unidos, donde se encontraban históricamente las grandes plantaciones de esclavos, con el *Black American English*.

- Omisión de la partícula *if* en algunas oraciones condicionales.

(If) You can slang dope, you can slang records.

(If) You stay your little ass outta trouble, I'll call you when I'm on the way to Miami and see about getting you on a flight.

(If) You do that and you're gonna ruin everything we've worked for [dicho por un hombre blanco].

La última muestra fue pronunciada en la película por un hablante blanco. De

nuevo, contemplamos otra similitud entre el inglés del sur de Estados Unidos con el *Black American English*.

- Ausencia de cópula.

El rasgo denominado ausencia de cópula consiste en la eliminación de las conjugaciones del verbo ser en presente. Este es el rasgo que parece ser más común entre los hablantes negros de la película.

Son! We (are) right here.

This club (is) full of Pirus.

We (are) straight.

The only reason you (are) up on that stage is 'cause I put you up on that damn motherfuckin' stage.

We (are) just standin' here.

He (is) in a group.

But you (are) the business man, so, you know.

No disrespect, Eazy. 'Cause I know you (are) real.

You (are) the only motherfucker with a 6-4.

You (are) a fuckin' genius.

Jerry (is) on top of that.

Hold on, T. Somebody (is) at the door.

Her (is) dude here.

Everything (is) probably all right.

Eazy (is) one of us.

This (is) N.W.A.

You (are) their bread and butter.

He (is) with me.

He (is) here to work.

This (are) the streets.

You (are) fired, Jerry.

Lil' nigga, you (are) in my spot!

You (are) right. You (are) absolutely fuckin' right.

La omisión del verbo ser también se produce en oraciones interrogativas.

Where (is) the money at?

Where (are) the contracts at?

(Are) You in there watching porn with the door open?

(Are) You still out there in Vegas?

(Is) This your house?

Why (are) you so tense, Dre?

(Are) you niggas supposed to be somewhere?

When (are) you comin' back?

Como hemos podido observar en las muestras anteriores, siempre que se ha omitido el verbo ser, se ha omitido cuando estaba conjugado como *is* y *are*. Sin embargo, esta gran tendencia a la omisión del verbo ser en presente de indicativo no se da cuando se conjuga para la primera persona del singular, *am*. A continuación, expongo unas muestras extraídas de la película prueban lo anterior.

And if Dre (is) with it, I'm with it.

You don't care what I'm fightin' for, okay?

That's all I'm saying. You feel me?

Hey, man, I'm just trying to get home, man.

I'm on my property.

I hope I'm not disrespecting you, right?

Now, see, I'm this close to firing your monkey ass.

I'm just trying to help your business out, Lonzo.

No, I can't. 'Cause I'm not a rapper.

I'm in a group already, man.

I'm sorry I'm late.

I'm far from cool.

- Ausencia de la -s de tercera persona del singular del presente de indicativo.

She just want(s) the best for you.

That mean(s) I gotta go.

That's why I'mma fuck his bitch. After he leave(s).

Nigga lookin' at me like he know(s) me or somethin'.

That sound(s) good.

Jerry, you know I don't know what none of this legal shit mean(s).

All he do(es) is take 20 off the top.

Damn, E. Who work(s) for who?

- Uso incorrecto de preposiciones.

Never shoulda been let out (of) the penitentiary.

All that shit y'all was throwin' up out (of) the window? What's up with it?

- Uso de *they got* en lugar de *there are*.

They got body bags at the door.

No es gramaticalmente incorrecto, pero utilizan esta estructura con cierta frecuencia.

- Uso del participio *been* como marca de que una acción es remota.

You not. I been did the work.

Este uso del participio *been*, aunque es característico entre los negros que hablan inglés, no es muy recurrente en el *Black American English*, sino que abunda más en otros dialectos o lenguas como puede ser el caso de la lengua criolla *gullah*, pero debe conocerse de todas formas para no caer en falsos sentidos.

- Uso de *ain't* como partícula de negación y verbo auxiliar en oraciones negativas (*am not, isn't, aren't, hasn't, haven't, didn't*).

I ain't with this shit.

I ain't scared.

That ain't it. That really ain't it.

And you know she ain't gonna let you miss that may days, man!

As if ain't got enough fuckin' problems.

This ain't Lonzo's shit, this the real deal.

It ain't about the money, Jerry!

I ain't in love.

- Negación múltiple.

Consiste en la presencia de dos o más elementos que aportan un sentido negativo a la oración. En español, este fenómeno es bastante común (*No he visto nunca nada igual*), de hecho, la función de la negación múltiple en español es la de hacer insistencia en que algo *no* ocurre, es decir, la función de enfatizar el sentido negativo de una oración. En inglés, sin embargo, este fenómeno es incorrecto según la norma. Un angloparlante utilizaría un único elemento para negar toda la oración (*yo nunca he visto algo parecido*), pero los hablantes de *Black American English*, probablemente por influencia de lenguas africanas, sí

que utilizan más de un elemento para negar la oración.

Ain't nobody gonna fuck up, man.

Nigga ain't got no vision, man.

'Cause it ain't no happy endings in that game.

And we ain't got no talent.

Ain't none of us got a passport.

You can talk tough all you want, but this ain't no record.

You can stop acting like you ain't never done nothing wrong.

Ain't no Felice in here, nigga.

You ain't nothin' but a producer.

It's a two-man show up here. There ain't no fuckin' group.

Don't play none of that street-ass rap shit.

Shit don't make no sense.

Don't never question that shit!

But we can't be fuckin' with him no more.

So, we supposed to just sit there and not say nothin'?

I don't care about no money.

It's like I don't even know what I'm doing no more.

- Contracciones, acortamientos y omisión de palabras.

Going to → gonna

Could/should/ought to + have → coulda/shoulda/oughta

As long as → (as) long as

Because → (be)'cause

About → (a)'bout

Got to → gotta

20 years from now, you (are) gonna fucking thank me.

I don't think we (are) gonna need no bodyguards, man.

But (as) long as we stay ready, we (are) gonna know we go beyond, man.

Mama kicked him out (be)'cause of that mouth.

Then I keep hearing about this album Dre (is) (a)bout to drop.

I gotta make some changes.

- Oraciones interrogativas con el orden sintáctico de oraciones afirmativas.

Oh, I'm a nigger now?

It's hard?

You forgot about me?

"Everybody knows how important you are, Cube."

They do?"

What the fuck that's supposed to mean?

Oh, you ain't heard?

What you got for me, Bryan?

En estas oraciones, anteponen el sujeto al verbo, que debería ir delante del sujeto en las oraciones interrogativas. En el caso de la tercera y séptima muestra, el auxiliar *did* está ausente y por lo tanto se utiliza el verbo conjugado en *past simple* (*forgot, got*) después del sujeto como en una oración afirmativa y en el caso de la sexta muestra, la partícula *ain't* funciona como *have not* (*Oh, you have not heard?*), por lo que el verbo queda en segundo lugar tras el sujeto.

- Oraciones interrogativas sin verbo auxiliar.

No debemos confundir este tipo de interrogativas con el tipo anterior. Aunque el verbo de la oración se encuentre pospuesto al sujeto, esto se debe a la omisión del verbo auxiliar que iría antepuesto al mismo. De esta manera, parece que el orden sintáctico de las oraciones interrogativas está invertido, pero realmente, se trata de una omisión del verbo auxiliar.

What (does) the letter say, Jerry?

What (do) you see when you go outside your door?

What (do) you mean by that?

Nigga, (do) I look thirsty?

How (do/did) you go from selling rock in the dope house to havin' dinner in the White House with the President?

What (do) you mean?

What (did) we do?

What (did) they lock you up for?

- Incoherencia verbal.

Suele ocurrir normalmente con el uso de la conjugación equivocada de los verbos *to be* y *to do* con el pronombre personal equivocado.

All that shit y'all was throwin' up out the window.

'Cause he don't know shit about music.

He don't know good music when he hears it.

You's a fuckin' sellout.

You's a motherfuckin' artist. If you ain't noticed.

I didn't realize we was going on like a "date" date.

That is not the kind of collared shirt they was talking about.

There go the nigga!

You crazier than I thought you was.

That weren't cool.

También es posible que en correlaciones de verbos, no todos se marquen en el tiempo pertinente para que guarden coherencia.

But I've had days where I almost wish [wished] we was getting' arrested in Detroit again.

Según la norma, el verbo *to wish* debería ir conjugado en *past simple* (*wished*), ya que el elemento *I've had days* ya sitúa la acción en el pasado. Sin embargo, en el *Black American English* suele conjugarse el primer verbo en un tiempo del pasado y los siguientes permanecen en su forma base, ya que se sobreentiende

el carácter remoto de todas las acciones en su conjunto.

- Uso correcto.

En ocasiones, los hablantes del *Black American English* evitan las construcciones propias de dicho dialecto y utilizan un lenguaje más parecido a la lengua estándar. Tras observar en qué contextos se da, este fenómeno parece ser muy recurrente en situaciones de mucha seriedad y emoción (rabia, enfado, alegría, tristeza, peligro, tensión, etc.) o en situaciones en las que los negros se dirigen a un hablante de raza blanca y deciden utilizar un lenguaje con mejor consideración social.

She didn't kick me out. I left.

[Dre dejó la casa de su madre y el amigo en cuya casa se está quedando le reprocha que su madre le echó de casa, pero, ofendido, quiere recalcar que es el quien se marchó].

What the fuck did he do?

[El hermano de *Dr. Dre* estaba siendo agredido y él fue a defenderle. Mientras le defendía, con la guardia en alto porque todavía estaba en mitad de un enfrentamiento, le realiza la pregunta anterior].

He's s dead.

[Dre le cuenta desalentado a sus compañeros de grupo que su hermano ha muerto].

Do you even know why you rich, though?

[Dre habla con *Eazy-E* de hombre a hombre y le cuenta que Jerry, en quien *Eazy-E* confiaba ciegamente, se estaba quedando con más dinero del que debía, a lo que *Eazy-E* le responde con la pregunta anterior].

Yo, hey, when are Dre and Cube gonna roll up in here, man?

[El grupo *N.W.A* se había separado por motivos de falta de confianza entre ellos y por la poca transparencia económica en el sello discográfico, pero reina la alegría entre *DJ Yella*, *MC Run* e *Eazy-E* porque finalmente se iban a reunir los cinco juntos otra vez para hacer música y se morían de ganas de que llegasen

Dre y Ice Cube ya].

What are you doing?

[Dre mete a *Eazy-E* en la cabina para grabar, le cierra la puerta de la cabina y apaga las luces de dentro. cabina, ante lo que *Eazy-E* se asusta un poco y realiza la pregunta anterior].

What the fuck are y'all doing?

[Dre se había ido a otro sello para trabajar en otro estudio que fuese más serio con la música, pero fuera de la sala de grabación están haciendo una fiesta y mucho ruido, lo que interfiere con la seria sesión de grabación de *Dre*, quien se enfada muchísimo por esto y apela a todos los fiesteros la pregunta anterior].

This shit was dope, man!

[Dre estaba grabando a *Eazy-E*, quien lo hizo muy bien y *Dre*, sorprendido y lleno de emoción por ver le magnífico producto creado, exclama la oración anterior].

How is he doing?

[*Ice Cube* le pregunta a *Dre* sobre el estado de *Eazy-E*, que se encontraba en camilla en el hospital, luchando contra el sida].

It seems as if I could do something for you.

[*Eazy-E* se dirige a Jerry Heller, quien en esta parte de la película se ofrece para ser su mánager].

Why are you doing this now? If we were so good, why didn't you give us contracts in the beginning?

[*Ice Cube* se dirige a Jerry para hablar de los contraltos del sello, ya que a él no le habían permitido todavía firmarlos para fichar por el sello].

Do the JDL condone Jerry's behaviour when it comes to my situation? [...]I'm a journalist just like you. [...] The only thing that's different is that I'm brutally honest.

[*Ice Cube* está hablando con un reportero blanco en una entrevista que se televisará].

4.4. Análisis de la traducción, comentario crítico y propuestas de mejora

Straight Outta Compton es una obra cinematográfica que, por sus particulares dimensiones, obliga al traductor a sacar lo mejor de sí. Este no solo deberá sopesar el peso lingüístico y el valor humano que transmite el *Black American English* mediante sus connotaciones, sino que, por el contexto de la obra, también tendrá que afrontar una serie de dificultades añadidas.

En primer lugar, el traductor deberá afrontar el uso recurrente del argot negro y rapero. Para ello, es imprescindible que conozca algunas expresiones recurrentes del mundo del rap o, al menos, que tenga conocimiento del léxico del mundo de la música (el ambiente de un estudio de grabación, los conciertos, etc.) en español para hacerle sentir al destinatario de la traducción que se encuentra realmente en una situación musical. Cuando un artista o un músico va a su lugar de grabación, utiliza un determinado léxico para denominar las cosas (*track*, masterización, anti-pop, mezcla, estructura [doble rima], base [instrumental], paredes [coros], pecera [cabinas de grabación] etc.). El empleo por parte del traductor de dichas unidades léxicas enriquecerá el texto. Por otro lado, el argot negro suele hacer bastante hincapié en términos para denominar a los blancos de una manera despectiva, términos que muchas veces pierden su fuerza en español, ya que el racismo en España jamás ha sido tan duro como en Estados Unidos, y que acaban traducidiéndose por la palabra blanco y algo que conlleve un significado peyorativo: *blancucho*, *blanco de mierda*, *puto blanco*. (Mateo, 1990: 102)

En segundo lugar, se encuentra la cuestión de los registros. El *Black American English* está considerado por gran parte de la población estadounidense como un dialecto de registro vulgar debido a sus rasgos distintivos. Esos rasgos no van a quedar relegados de manera clara en la traducción, a no ser que el traductor decida realizar una transliteración y modifique la pronunciación de los negros para diferenciarla de la de los blancos. Sin embargo, dicha decisión puede hacer que el destinatario perciba connotaciones equivocadas (vinculaciones con otros dialectos del español y las características de sus hablantes).

Finalmente, el tercer lugar lo ocupan las referencias. A lo largo del transcurso de la obra, se realizan referencias a personajes de obras, personas reales involucradas en el tema del racismo para bien o para mal y artistas. En muchas ocasiones, el destinatario no conocerá estas referencias. El traductor, por lo tanto, deberá decidir si las mantiene, en casos en los que sean reconocibles por el destinatario; si las sustituye, cambiar la referencia por otra que mantenga el sentido de la original y que el destinatario reconozca; o si las omite.

Es muy común que todas estas dificultades se den juntas en la misma obra y entorpezcan la labor del traductor. No obstante, este tiene en su mano la posibilidad de utilizar las estrategias presentadas anteriormente en función de la finalidad de la obra y sus destinatarios para adoptar soluciones.

A continuación, expondremos una serie de muestras extraídas de la obra original y las compararé con la traducción realizada para la película. Dichas muestras estarán contenidas en cuadros comparativos. Encima de la muestra en inglés, especificaremos el tipo de rasgo o problema de traducción presente y encima de la muestra de la traducción al español, especificaremos el tipo de estrategia utilizada por el traductor. Para que el lector se dé cuenta de los rasgos y las estrategias, subrayaremos ambos para que sean reconocibles. Además, con el objetivo de evitar cualquier tipo de confusión y conseguir que el lector comprenda totalmente el análisis de la traducción, le proporcionaremos el contexto en el que ocurren dichas muestras dentro de la película con el minuto exacto indicado entre corchetes. Las muestras que consideremos mejorables portarán un recuadro en el que realizaremos las propuestas de mejora de la traducción, mientras que en las muestras que consideremos buenas, nos limitaremos a realizar un comentario crítico sobre la traducción. Para evitar la mezcla y el desorden, organizaremos las muestras en función de la estrategia de traducción empleada, que es lo que nos concierne, y del orden de aparición de las muestras en la película de manera que el lector no se pierda y siga una historia más o menos lineal durante la lectura del contexto de cada muestra.

- Neutralización.
- Compensación.
- Traducción coloquial.
- Otros: aciertos y desaciertos del traductor.

4.4.1. Muestras con neutralización

A pesar de las pocas muestras de neutralización que expondremos, es importante señalar que esta estrategia es, sin duda, la estrategia a la que más ha recurrido el traductor a lo largo de la película. Si nos fijamos en la enorme cantidad de rasgos fonéticos de la obra en inglés, así como la presencia de rasgos gramaticales intransferibles al español (ausencia del verbo auxiliar en oraciones interrogativas, negación múltiple como forma incorrecta en contraste con la lengua estándar, etc.), el traductor los ha neutralizado, es decir, los ha convertido en lengua estándar en español para que sea comprensible por todos.

Con el objetivo de no alargar esta serie demasiado, expondremos una pequeña serie de muestras en las que el traductor optó por recurrir a la neutralización.

Ausencia del verbo <i>to be</i>	Neutralización
Lavetta, where <u>(are)</u> Dre and Jinx at?	Lavetta, ¿dónde <u>están</u> Dre y Jinx?
<p>Contexto [12:23]</p> <p><i>Ice Cube</i> llega a casa de la tía de <i>Dre</i> para quedar con él y le pregunta que dónde está.</p>	
<p>Propuesta de mejora de la traducción</p> <p>El traductor, ante la ausencia del verbo <i>to be</i> en la oración en inglés, hace uso de la neutralización y lo añade en la traducción. En este tipo de oraciones, en las que se pregunta dónde está alguien o algo, podríamos utilizar la conjunción <i>y</i> seguida de lo que sea. Ej: <i>Lavetta, ¿y Dre y Jinx?</i> De esta manera, podríamos recoger la ausencia del verbo <i>ser</i> en la traducción al igual que en el original.</p>	

Uso del pronombre pleonástico	Neutralización
You got <u>them</u> rhymes?	¿Tienes las rimas?
<p>Contexto [13:43]</p> <p><i>Ice Cube</i> entra en la habitación en la que se encuentran <i>Dre</i> y <i>Jinx</i>. Tras terminar de pinchar en la habitación, <i>Dre</i> le pregunta a <i>Ice Cube</i> que si se había traído la letra de la canción que iban a tocar en directo esa misma noche en la discoteca en la que trabaja <i>Dre</i> de pinchadiscos.</p>	
<p>Comentario</p> <p>El traductor se ve limitado por la corta extensión de la muestra y recurre a la neutralización.</p>	

Omisión del verbo auxiliar en la oración interrogativa, término específico de la cultura de origen y omisión del verbo <i>to be</i>	Neutralización
<p>“<u>You really want</u> to be here? This club (<u>is</u>) full of <u>Pirus</u>.”</p> <p>“We (<u>are</u>) straight.”</p>	<p>—¿De verdad queréis entrar aquí? Esto <u>está</u> lleno de <u>pirados</u>.</p> <p>—<u>Somos</u> neutrales.</p>
<p>Contexto [16:09]</p> <p><i>Eazy-E</i> y <i>Dre</i> entran en la discoteca en la que trabaja <i>Dre</i> y el portero, de raza negra también, les advierte de que dentro hay gente peligrosa.</p>	
<p>Comentarios</p> <p>En esta escena, el traductor no refleja los rasgos del original, se decanta por la neutralización y elimina la referencia (<i>Pirus</i>). No obstante, intenta esclarecer el tipo de persona al que hace alusión la referencia con el uso de la palabra <i>pirados</i>.</p>	

Ausencia de rasgos en la obra original	Compensación
<p>That was Tyree. You know he got that temper and shit.</p>	<p>Fue Tyree, tronco. Ya sabes que <u>tiene</u> muy <u>mala leche</u>.</p>
<p>Contexto [22:26]</p> <p><i>Eazy-E</i> va a recoger a <i>Dre</i> después de pagarle la fianza para sacarlo de la cárcel, ya que fue arrestado por un agente de policía al proteger a su hermano, y ambos entablan una conversación sobre el motivo que llevó a <i>Dre</i> a que lo arrestaran.</p>	

Comentario

Mediante la expresión idiomática *tener mala leche*, el traductor intensifica el tono de esta escena para compensar por otras pérdidas en otras partes de la obra. La estrategia utilizada es la de compensación aunque a través de la traducción coloquial.

Referencias en la cultura de origen	Neutralización
“Oh, shit, there go <u>Mr. Drummond</u> .”	—¡Oh, mierda, es el <u>viejo</u> !
“Nah, nah. That’s Mr. <u>Furley</u> from <u>Three’s Company</u> .”	—No, no. Es el <u>abuelo</u> , que se ha escapado del <u>loquero</u> .

Contexto [36:20]

El grupo *N.W.A* se encontraba entre bastidores a punto de dar su primer concierto con Jerry Heller de mánager. Los integrantes del grupo se mofaban de Jerry por ser blanco y lo comparaban con dos personajes de dos obras cinematográficas distintas.

Comentario

En presencia de una escena en la que se hacen dos referencias importantes, el traductor considera que son referencias poco reconocibles por el destinatario y opta por una sustitución. Las referencias originales apelaban al gran parecido de Jerry Heller, mánager de *N.W.A*, con dos personajes de dos obras distintas, mientras que las referencias de la traducción se centran en el hecho de Jerry Heller está viejo (*viejo, abuelo, se ha escapado del loquero*).

Omisión de la consonante –g en grupo consonántico final y uso de argot musical	Neutralización
--	----------------

I got <u>somethin'</u> for this <u>beat</u> .	He escrito algo para eso.
Contexto [48:52]	
<i>Ice Cube</i> entra en el estudio para grabar una letra de una canción nueva que ha escrito.	
Propuesta de mejora de la traducción	
En este caso, podemos apreciar que el traductor no tenía un conocimiento cercano con el argot musical, no supo bien por qué decantarse ante la palabra <i>beat</i> y decidió utilizar la neutralización. La solución sería simplemente utilizar argot musical en la traducción:	
<i>Me he escrito una <u>letra</u> para esta <u>base</u>.</i>	

Términos específicos de la cultura de origen	Neutralización
This isn't street bullshit. This isn't the <u>Crips</u> and <u>Bloods</u> and crap.	Esto no es un rollo callejero. No es una <u>movida entre bandas</u> .
Contexto [56:29]	
El mánager del grupo <i>N.W.A</i> , Jerry Heller, interrumpe al grupo mientras jugaban a las cartas de noche en la piscina de un hotel para decirles que ha recibido una carta del FBI, en la que les advierten de que no toquen la canción <i>Fuck Tha Police</i> en el concierto de Detroit o habría consecuencias.	
Comentario	
El traductor utiliza un circunloquio para dejar claro cuál es el sentido general. No obstante, cabe destacar que el término <i>crips</i> se mantuvo como tal en la traducción en una muestra de	

traducción coloquial que veremos más adelante². Si el traductor hubiese introducido *gánster* en lugar de mantener *crips* en la traducción, hubiese mantenido la coherencia de una mejor manera, ya que el destinatario puede relacionar mejor el término *gánster* con *banda*, que *crip*.

4.4.2. Muestras con compensación

A continuación, expondremos una serie de muestras en las que el traductor optó por recurrir a la estrategia de compensación.

Ningún elemento en la obra original	Compensación
	Ya la hemos cagao’.
<p style="text-align: center;">Contexto [10:36]</p> <p>Un gánster detiene un autobús escolar lleno de estudiantes negros, que se habían mofado de él por la ventanilla, armado con una pistola.</p>	
<p style="text-align: center;">Comentario</p> <p>En esta escena, el traductor añade una frase que no aparece en la versión original de la película, la cual pone en boca de uno de los alumnos negros que van en el autobús escolar. Esta adición es una manera de compensar la traducción de otras partes. Además, omite la –d– intervocálica del participio del verbo, como bien es común en español en la lengua del día a día, para que la pronunciación sea relajada. Por el tipo de oración añadida, se puede decir también que se ha realizado una compensación a través de una traducción coloquial.</p>	

² Véase el final de la página 57 y el principio de la página 58.

Ausencia de rasgos en la obra original	Compensación
1. Come here. 2. Stop resisting, <u>boy</u> !	1. ¡Ven aquí, <u>hijo de puta</u> ! 2. ¡No te resistas, <u>negro</u> !
<p style="text-align: center;">Contexto [22:08 (1) /22:15 (2)]</p> <p><i>Dre</i> acaba de pelearse con un joven negro que se estaba metiendo con su hermano sin ningún motivo. Al poco tiempo, llega un vehículo policial del que sale un agente de policía blanco que acaba arrestando a <i>Dre</i> con agresividad.</p>	
<p style="text-align: center;">Comentario</p> <p>El traductor aprovecha el contexto de esta escena para añadir el taco <i>hijo de puta</i> cuando no aparece nada en la obra original y utiliza la palabra <i>negro</i> como traducción de <i>boy</i> para intensificar el efecto de la traducción y marcar el claro abuso policial y racismo de la época, ya que en esta escena un policía blanco detiene bruscamente a un negro. La intervención del traductor en esta muestra es, según nuestra valoración, muy sagaz y apropiada.</p>	

Ausencia de rasgos en la obra original	Compensación
You said, put some money up. So, it's time for you to deliver.	Me dijiste que cumpliera mi parte del trato, que metiera <u>pasta</u> . Ahora te toca cumplir a ti.
<p style="text-align: center;">Contexto [25:45]</p> <p><i>Eazy-E</i> le dice a <i>Dre</i> que realice bien su trabajo y no ahuyente a los grupos de artistas que vienen a grabar porque él ya hizo la inversión monetaria en el estudio y ahora le tocaba a <i>Dre</i> sacar provecho de la inversión realizada.</p>	

Comentario

El traductor utiliza la traducción coloquial para conseguir un efecto de compensación mediante el uso de la palabra *pasta* en lugar de *dinero*.

Ausencia de rasgos en la obra original	Compensación
Get your punk ass on the ground! Let's go!	Venga, ¡todo el mundo al suelo ya! ¡Vamos, <u>fantasmas</u> !

Contexto [46:10]

En esta escena, los miembros de *N.W.A* están tomando un descanso y se encuentran en frente de la puerta del estudio en la calle. Unos policías, uno de ellos negro, vienen por una esquina y les preguntan para saber qué es lo que estaban haciendo. Ellos dijeron que estaban trabajando, pero los policías no creyeron palabra de lo que dijeron y les ordenaron que se pusiesen tumbados en el suelo.

Comentario

El traductor aprovecha el contexto de esta situación y añade sagazmente la palabra *fantasmas* para calificar a los negros de personas envanecidas que no están allí realmente trabajando, sino intentando disimular que no están vendiendo droga o algo similar. De nuevo estamos ante una intervención muy apropiada del traductor.

Ausencia de rasgos en la obra original	Compensación
That motherfucker got us!	¡Ese hijo de puta nos ha <u>puesto a parir</u> !

Contexto [86:25]

Los integrantes del sello discográfico *Ruthless* escuchan la ofensiva canción que acababa de sacar *Ice Cube* para denigrar a los integrantes de dicho sello y uno de ellos exclama iracundo la oración anterior.

Comentario

En esta oración, el traductor consigue realizar una compensación mediante el uso de la traducción coloquial. Recurre a la expresión idiomática *poner a parir* para intensificar el tono de la traducción en esta parte. Se consigue una compensación a través de la traducción coloquial.

Ausencia de rasgos en la obra original	Compensación
I know it's a lot, but you had to know the truth sometime.	Sé que <u>es gordo</u> , pero tenías que saber la verdad.
Contexto [121:36]	
La mujer de <i>Eazy-E</i> revisa las facturas del sello que <i>Eazy-E</i> dirige, <i>Ruthless</i> , y le muestra los engaños que Jerry Heller, su mánager, le ha ocultado tras años de trabajo juntos.	
Comentario	
El traductor utiliza la traducción coloquial como herramienta para conseguir realizar una compensación y sustituye a <i>lot</i> por <i>gordo</i> .	

4.4.3. Muestras con traducción coloquial

A continuación, expondremos una serie de muestras en las que el traductor optó por recurrir a la traducción coloquial.

Uso de un lenguaje coloquial en el original	Traducción coloquial
Now, I <u>worked my ass off</u> to get us here and I refuse <u>to throw it all away</u> .	Me he <u>dejado la piel</u> para llegar hasta aquí y me niego a que tú lo <u>tires todo por la borda</u> .
<p style="text-align: center;">Contexto [06:49]</p> <p>La madre de <i>Dre</i> le dice que se aplique y busque un trabajo, ya que a ella le costó mucho esfuerzo criarle sola.</p>	
<p style="text-align: center;">Comentario</p> <p>El traductor recurre a la estrategia de la traducción coloquial mediante el uso de dos construcciones idiomáticas del español (<i>dejarse la piel</i> y <i>tirarlo todo por la borda</i>), con lo que consigue salvaguardar el tono del original.</p>	

Término connotativo y término específico de la cultura de origen	Traducción coloquial y mantención del término <i>crip</i> en la traducción
<u>Niggas</u> die every day. I kill <u>Crips</u> for breakfast!	La <u>peña</u> la <u>palma</u> a diario. ¡Yo mato <u>crips</u> para desayunar!
<p style="text-align: center;">Contexto [10:54]</p> <p>Un gánster detiene un autobús escolar de estudiantes negros con su coche y se sube al autobús con una pistola para amenazar a los estudiantes que se había mofado de él por la ventanilla.</p>	
<p style="text-align: center;">Propuesta de mejora de la traducción</p> <p>Un <i>crip</i> es un miembro gánster de una pandilla de Los Ángeles. Esta referencia podría ser poco reconocible por parte del destinatario. En esta muestra, el traductor opta por mantener</p>	

la referencia en la traducción. Sin embargo, si se utilizase una palabra que denotase el tipo de personas que son, como *gánster*, en lugar de *crips*, el referente quedaría totalmente claro al destinatario. Además, el uso del verbo *cargarse* en lugar de *matar* le proporcionaría un tono coloquial aún más marcado.

La peña la palma a diario. ¡Yo me cargo gánsters para desayunar!

Uso del pronombre pleonástico y omisión de la consonante <i>-g</i> en un grupo consonántico a final de palabra y uso de la partícula negadora <i>ain't</i>	Traducción coloquial
Y'all motherfuckers need to gang bang <u>them books</u> instead of <u>tryin'</u> to be <u>somethin'</u> y'all <u>ain't</u> .	Deberíais estar <u>empollándoos</u> esos libros en vez de intentar ser algo que no sois.
<p>Contexto [11:06]</p> <p>El gánster mencionado en la muestra anterior se dirige a todos los estudiantes en el autobús escolar y les aconseja que mejor se centren en estudiar.</p>	
<p>Comentario</p> <p>Para suplir el uso del pronombre pleonástico, el traductor recurre a la estrategia de traducción coloquial mediante el uso del verbo <i>empollar</i> en lugar de <i>estudiar</i>.</p>	

Omisión del verbo <i>to have</i> en la expresión <i>have better</i> y eliminación de la sílaba <i>-be</i> en <i>because</i>	Traducción coloquial

Your ass (had) <u>better</u> bring it, 'cause if you don't, you might end up in one [body bag] for real.	Ya puedes <u>bordarlo</u> . Porque si no, <u>igual</u> acabas en una [bolsa de muertos] de ellas.
<p>Contexto [14:01]</p> <p><i>Dre</i> le dice a <i>Ice Cube</i>, bromeando, que se esfuerce por hacerlo lo mejor posible en la actuación de esa noche o podría acabar muerto porque es un lugar peligroso.</p>	
<p>Comentario</p> <p>El traductor utiliza la estrategia de la traducción coloquial mediante el uso del verbo <i>bordar</i> y de la palabra <i>igual</i> en lugar de <i>quizá</i> para suplir la ausencia del verbo <i>to have</i> en la construcción <i>you had better</i>.</p>	

<p>Negación múltiple introducida por la partícula negadora <i>ain't</i> y omisión de la consonante -g en un grupo consonántico a final de palabra</p>	<p>Traducción coloquial</p>
<p><u>Ain't nobody fuckin'</u> with you, Jinx.</p>	<p>¡Te está <u>vacilando</u>, tío!</p>
<p>Contexto [14:09]</p> <p><i>Dre</i> y <i>Ice Cube</i> estaban bromeando sobre la actuación que tenían por la noche, ya que si no lo hacían bien, podrían acabar muertos porque es en un lugar peligroso y Jinx, que estaba con ellos, se lo había creído. Entonces, <i>Ice Cube</i> le explicó que se trataba de una broma.</p>	
<p>Comentario</p> <p>En esta oración, el traductor recurre a la traducción coloquial mediante el uso del verbo <i>vacilar</i>.</p>	

Omisión del verbo <i>to be</i> y omisión de la consonante <i>-g</i> en un grupo consonántico a final de palabra	Traducción coloquial
Yeah, Dre. Well, what I do (is) <u>gettin'</u> played out quick, man. Motherfuckers just <u>gettin'</u> locked up and laid down out here, you know?	Ya, Dre, pero lo que hago yo no dura mucho, tío. Acabas en el <u>trullo</u> o <u>palmándola</u> .
<p style="text-align: center;">Contexto [20:35]</p> <p><i>Dre</i> está hablando con <i>Eazy-E</i>. Le cuenta que no puede seguir de pinchadiscos y que necesita hacer algo que le genere dinero. Entonces, alaga a <i>Eazy-E</i> porque él consigue mucho dinero mediante la venta de droga, pero este le comenta a <i>Dre</i> que ese mundo conlleva a muchos riesgos.</p>	
<p style="text-align: center;">Comentario</p> <p>Ante la ausencia del verbo <i>ser</i> en el original, el traductor recurre a la traducción coloquial mediante el uso de palabras como <i>trullo</i> y del verbo <i>palmarla</i> para suplirlo.</p>	

Término connotativo en la cultura de origen, omisión del verbo <i>to be</i> , omisión de la consonante <i>-g</i> en grupo consonántico final y ausencia de la <i>-s</i> de tercera persona del singular del presente	Traducción coloquial
<u>Nigga</u> (was) <u>lookin'</u> at me like he <u>know</u> me or <u>somethin'</u> .	<u>El muy hijoputa</u> me miraba como si me conociera.

Contexto [21:16]

Después de la actuación de *Ice Cube* y *Dre* en la discoteca en la que trabajaba *Dre*, este sale del local para encontrarse con su hermano, quien está siendo agredido por otro negro. *Dre* se apura en golpearle para proteger a su hermano y le pregunta qué ha pasado, a lo que el hermano le responde con la oración de la muestra.

Comentario

En presencia de una oración cargada de tantos elementos importantes, el traductor decide intensificar el tono de la oración y conseguir un efecto similar mediante la traducción coloquial. Utiliza el sintagma nominal *el muy hijoputa* en lugar de *negro* para traducir *nigga*, ya que considera que en español la palabra *negro* no es tan fuerte.

Omisión de la consonante –g en grupo consonántico final, referencia de la cultura de origen, incoherencia verbal y término connotativo en la cultura de origen	Traducción coloquial
Fuck you! <u>Wearin' a Kangol</u> don't make you <u>LL Cool J</u> , <u>nigga</u> .	¡Que te den, tío! ¿Te crees más <u>enrollado</u> por llevar esa gorra, <u>chaval</u> ?
<h3>Contexto [25:00]</h3> <p><i>Dre</i> llama a los vocales del grupo <i>H.B.O</i> para grabar una canción, pero no congenian muy bien durante el proceso de grabación y se acaban agrediendo verbalmente hasta que los <i>H.B.O</i> se marchan del estudio.</p>	
<h3>Propuesta de mejora</h3> <p>Volvemos a toparnos con varias referencias. Esta vez se trata de una referencia a una marca de gorras (<i>Kangol</i>) y de otra a un artista negro de la época (<i>LL Cool J</i>). El traductor considera que ambas referencias no son reconocibles por el destinatario y decide eliminarlas. Por otro</p>	

lado, el traductor decide introducir la palabra *chaval* en lugar de *negro*, que sería la traducción más cercana a la realidad que representa la palabra *nigga*, para mantener el tono desafiante de la escena. Para mejorar la traducción, se podría introducir algún elemento que se acercase a la referencia original como es el sustantivo *rapero*. Por otra parte, se utilizaría *gorrita* en lugar de *gorra*, como dice la traducción, porque todos los personajes llevan gorras de visera plana en esta escena, menos el personaje al que le dicen la oración de esta muestra, que lleva una especie de gorra con aspecto de boina muy diferenciada de las demás. El uso de *gorrita* obtendría un tono más despectivo y marcaría la diferencia entre ese personaje y los demás.

¡Que te den, tío! ¿Te crees más rapero por llevar esa gorrita, chaval?

Uso de argot musical y uso de contracciones (gotta)	Traducción coloquial
1. Hey, E, you good. Just <u>hit</u> that first <u>beat</u> <u>hard</u> , man. You <u>gotta</u> come in on <u>beat</u> . 2. It's <u>dope</u> . But <u>on</u> <u>beat</u> .	1. E, vas bien, pero entra <u>reventando</u> ese ritmo. Tienes que <u>entrar a tiempo</u> . 2. Lo clavabas, <u>pero con ritmo</u> .
Contexto [27:37 (1)/27:47 (2)] <i>Dre se encuentra a los controles de la cabina, grabando a Eazy-E, pero este no es capaz de seguir bien el ritmo de la canción, por lo que Dre le aconseja cómo hacerlo bien.</i>	
Propuesta de mejora En esta escena, el traductor utiliza la traducción coloquial para suplir el argot, pero quizá hubiese afinado más si hubiese hecho uso del argot musical. 1. <i>Está bien, E, pero dale más fuerte y <u>sigue el compás</u>.</i> 2. <i>Está <u>guapo</u>, pero <u>sigue el compás</u>.</i>	

Término connotativo en la cultura de origen y uso de la partícula negadora <i>ain't</i>	Traducción coloquial
Fuck that <u>nigga</u> Cube, man! That <u>nigga ain't shit!</u>	¡Que le jodan al <u>puto</u> Cube, es un <u>pringao</u> !
<p style="text-align: center;">Contexto [81:17]</p> <p>Los compañeros del sello discográfico de <i>Eazy-E, Ruthless</i>, valoran muy positivamente el nuevo disco que ha sacado <i>Ice Cube</i>, que se convirtió en la competencia desde que se separó de <i>Ruthless</i>, e <i>Eazy-E</i> les dice que no es para tanto con la oración presentada en esta muestra.</p>	
<p style="text-align: center;">Comentario</p> <p>En esta ocasión, el traductor no hace mención de que <i>Ice Cube</i> es negro y utiliza el adjetivo <i>puto</i> para calificarle de mala manera, y la palabra <i>pringao</i> como traducción de <i>nigga</i> en la segunda frase. El traductor recurre a la traducción coloquial.</p>	

Uso de un lenguaje coloquial y término connotativo en la cultura de origen	Traducción coloquial
<p>"I'm about to <u>bust niggas in the mouth</u> with this new album."</p> <p>"Okay, I feel that."</p> <p>"Suge said <u>you got some heat</u> for a <u>nigga</u>."</p> <p>"Hell yeah!"</p>	<p>—<u>Se van a cagar todos</u> con este nuevo disco.</p> <p>—Sí, ya lo veo.</p> <p>—Suge dijo que tienes <u>unas bases</u> para el <u>menda</u>.</p> <p>—Ya te digo.</p>

Contexto [113:03]

El rapero *Tupac* está grabando en la cabina y al entrar *Dre* en la sala de grabación, le dirige la palabra a este y entablan una pequeña conversación.

Comentario

La intervención del traductor en esta escena es bastante sagaz. El rapero *Tupac* está grabando en la cabina con *Dre* en la mesa de mezclas y le dirige la palabra a *Dre* tal y como figura en la muestra. El traductor opta de nuevo por no dejar presente la palabra *negro* para traducir *nigga* y lo sustituye por *todos* y *menda*. Además, hace buen uso de la traducción coloquial para los elementos *to bust niggas in the mouth* y *you got some heat*. Esta última la saca el traductor por el contexto, ya que justo después de que *Tupac* le dice eso a *Dre*, este le reproduce la instrumental de la famosa canción *California Love*.

Omisión de la consonante –g en grupo consonántico final	Traducción coloquial
I'm <u>doin'</u> my own thing, Suge. <u>Startin'</u> fresh. <u>Nobody to answer to but myself.</u>	Voy a <u>montar</u> mi propio rollo, Suge. Empezando de cero, <u>sin rendir cuentas de mierda a nadie.</u>
<p>Contexto [137:56]</p> <p><i>Dre</i> está hablando con <i>Suge Knight</i>, propietario negro del sello discográfico <i>Deathrow</i>, en su estudio y le dice que quiere dejar el sello.</p>	
<p>Comentario</p> <p>El traductor recurre a la traducción coloquial mediante la sustitución de un verbo normal y corriente como <i>to start</i> por uno más coloquial como <i>montar</i>. Por otra parte, reformula muy bien la segunda frase y consigue intensificar el tono de la traducción.</p>	

Término connotativo en la cultura origen	Traducción coloquial
I got all this <u>nigga</u> 's money.	Tengo la <u>pasta</u> de este <u>gilipollas</u> .
<p style="text-align: center;">Contexto [138:41]</p> <p><i>Suge Knight</i> se dirige a sus compañeros de la oficina del estudio, en presencia de <i>Dre</i>, y utiliza la frase anterior para dejar claro que no le importa que se vaya porque ya tiene su dinero.</p>	
<p style="text-align: center;">Comentario</p> <p>El traductor consigue mantener bien el tono del original al recurrir a la traducción coloquial mediante el uso de la palabra <i>pasta</i> en lugar de <i>dinero</i> y vuelve a evitar la palabra <i>negro</i> como traducción de <i>nigga</i>, la cual sustituye por <i>gilipollas</i>.</p>	

4.4.4. Otros: aciertos y desaciertos del traductor

En este subepígrafe, no nos centraremos tanto en las estrategias utilizadas para resolver determinados problemas de traducción, sino que presentaremos al lector los grandes aciertos y los desaciertos del traductor según nuestra valoración.

4.4.4.1. Aciertos

“What would you call a label like that?”	—¿Qué nombre le pondrías a un sello así?
“ <u>Ruthless</u> .”	— <u>Ruthless</u> .
“ <u>Ruthless</u> ?”	—¿ <u>Ruthless</u> ?
“ <u>Just like these fuckin’ police, nigga</u> . Let’s get the fuck from around here. <u>Tryin’ to get me sent to jail</u> .”	— <u>Despiadados</u> como la puta <u>pasma</u> , tronco. ¡Vámonos de una puta vez! ¿Quieres que me <u>trinquen</u> o qué?

Contexto [23:58]

Eazy-E y *Dre* mantienen una conversación sobre la creación de un sello discográfico que fuese propio de ellos y *Dre* le pregunta a *Eazy-E* que, de crear uno, qué nombre le pondría.

Comentario

En esta escena, el traductor hace gala de sus dotes y consigue solucionar el problema de la traducción del nombre propio del sello discográfico, *Ruthless*, mediante la introducción de la palabra *despiadados* en la cuarta intervención que figura en la muestra. Además, recurre a la traducción coloquial mediante el uso del término *pasma* en lugar de *policía* y del verbo *trincar* en lugar de *arrestar*.

“Now, what does N.W.A stand for, huh? No Whites Allowed? Something like that?”

“Nah. Niggas With Attitudes.”

“You're fucking kidding me. All right. We can work with that.”

—¿Qué significa *N.W.A*, eh? ¿No Whites Allowed, blancos no?

—No, Niggas With Attitudes.

—Lo pillo. Negros con orgullo.

Contexto [34:44]

Jerry Heller escuchó el disco que había sacado *Eazy-E* y se interesó por él. Un día, fue al recinto donde fabricaban los vinilos para encontrarse con él y le comentó que estaría interesado en ser su *mánager*. Entonces, le preguntó que cómo se llamaba su grupo, a lo que *Eazy-E* le contestó con la información presente en los recuadros de arriba.

Comentario

Aquí tenemos de nuevo otro gran acierto de la traducción. El traductor consigue explicar perfectamente lo que significa el grupo sin perder el gran matiz de rebeldía que inspira el nombre del grupo. Con ello, evita la pérdida de una información esencial para el sentido connotativo y la comprensión de la obra cinematográfica.

4.4.4.2. Desaciertos

<p>“Nigga ain’t got no fuckin’ vision, man.”</p> <p>“That’s why I’mma fuck his bitch. After he leave.”</p>	<p>–Ese <u>pringao’ no tiene ni puta idea.</u></p> <p>–Por eso me voy a follar a su piva. En cuanto se vaya.</p>
<p style="text-align: center;">Contexto [19:49]</p> <p><i>Dre</i> hace subir a <i>Ice Cube</i> al escenario de la discoteca en la que pincha para rapear una canción cuando su jefe sale un momento del local. Al público le encantó la canción. Sin embargo, iba en contra del estilo musical del jefe que, cuando vuelve, descubre lo que <i>Dre</i> estaba haciendo y discute con él en un camerino. <i>Dre</i> le dice que el público se enloqueció con la canción, que podrían hacer proliferar el negocio con esta música, pero el jefe no estaba de acuerdo. Tras la discusión, <i>Dre</i> sale del camerino y se encuentra a <i>DJ Yella</i>, que también pinchaba en ese local, en el borde del escenario y le dice que Lonzo, el jefe, no sabe reconocer el talento ni ver el dinero que podría conseguir con el potencial de la música rap.</p>	
<p style="text-align: center;">Propuesta de mejora de la traducción</p> <p>En esta ocasión, el traductor utilizó la traducción coloquial mediante el uso de la palabra <i>pringao</i>, a la que se le quitó una –d– intervocálica. Por otro lado, el traductor no es capaz de ver el juego de palabras (<i>got no fuckin’ vision</i>, es decir, no se va a dar cuenta si alguien se acuesta con su chica porque no tiene <i>visión</i>) y lo suprime en la traducción.</p> <p>Una forma de mantener en menor o mayor medida ese juego de palabras sería introduciendo: <i>Ese pringao’ no tiene visión de las cosas</i> o <i>Ese pringao’ no se entera de nada</i>, lo que le daría sentido a la oración que le sigue: <i>Por eso me voy a follar a su piva</i> (porque no tiene visión y no se va a dar cuenta).</p>	

<p>“How’s couch life?”</p> <p>“It’s fucked up. I’m too <u>tall</u> for that shit.”</p>	<p>—¿Qué tal la vida de sofá?</p> <p>—Pues jodida. Ya estoy muy <u>mayorcito</u> para esa mierda.</p>
<p>Contexto [20:24]</p> <p><i>Eazy-E</i> se enteró de que <i>Dre</i> estaba viviendo en casa de su tía porque se fue de casa de su madre y en un encuentro con <i>Dre</i>, en la discoteca en la que pinchaba, le preguntó acerca de su estancia en su nuevo hogar.</p>	
<p>Propuesta de mejora de la traducción</p> <p>El traductor, en esta ocasión, mantiene el tono del original fácilmente, pero introduce un adjetivo que no llega a captar de todo el sentido que se da en la versión original. Una posible solución sería:</p> <p>—¿Qué tal la vida de sofá?</p> <p>—Pues jodida. Ni siquiera <u>quepo</u> en él.</p>	

4.4.5. Conclusiones

La traducción del *Black American English*, al igual que la de cualquier otro dialecto, no es tarea sencilla. El traductor debe empezar por tener en cuenta tanto los rasgos lingüísticos del dialecto como los rasgos extralingüísticos, es decir, las connotaciones y los valores de identidad que ocasiona, ya que estos elementos son claves en el contexto de la obra original, solo si el traductor es consciente de su verdadera repercusión en el contexto global de la cultura de origen podrá optar a plasmar de una peor o mejor manera dichos valores en su traducción. A partir de ahí, necesitará ser conocedor de las diferentes estrategias que existen para la traducción dialectal. Sin embargo, con conocerlas no es suficiente. Primero, el traductor deberá elegir la finalidad de la traducción en función de su destinatario y después recurrir a las estrategias pertinentes que adapten mejor el contenido de la obra original al perfil del destinatario y su contexto.

Por normal general, cuando se realiza una traducción de una obra cinematográfica como la película *Straight Outta Compton*, el destinatario suele ser todo un país completo, por lo que

el traductor deberá empezar a descartar estrategias de traducción dialectal que evadan al destinatario a alguna región concreta de su país (traducción de dialecto por dialecto, uso de rasgos fonéticos que puedan ser demasiado relajados y confundidos fácilmente por el dialecto andaluz) y utilizar estrategias cuyo efecto pueda ser percibido con la misma intensidad por todo el conjunto de destinatarios.

Englobar a todo este conjunto reduce las estrategias a las que el traductor puede recurrir, pero eso no implica en ningún momento que solo se pueda utilizar una única estrategia durante toda la traducción para mantener la coherencia. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el traductor recurre a tres estrategias con las que consigue, en muchas de las muestras analizadas, marcar la diferencia entre personajes, que es la principal función de las estrategias dialectales.

En la película que nos concierne, el traductor ha tendido mayoritariamente al uso de la neutralización, seguida de la traducción coloquial y la compensación. A continuación, presentaremos algunas valoraciones y conclusiones extraídas a raíz de lo que hemos observado a lo largo de la traducción gracias al análisis de las muestras:

- El traductor apenas suele traducir *nigga* por *negro*.

En numerables ocasiones, el traductor ha optado por utilizar una palabra que se adapte al contexto situacional o escenas concretas en las que se usan la palabra *nigga*. Cuando se utiliza como apelativo en un tono despectivo, el traductor ha usado palabras como *chaval*, *hijoputa*, *gilipollas* y *pringao*, mientras que cuando se utiliza entre dos personajes cercanos ha recurrido a palabras como *tío* y *tronco*. Solo en escenas en las que un blanco dice la palabra *nigga* o dos personajes de raza negra que son muy cercanos hablan amistosamente entre sí, el traductor ha optado por traducir la palabra *nigga* por *negro*. Según nuestra opinión, esta decisión, que podría pasar desapercibida como un pequeño detalle, supone un gran acierto por parte del traductor, ya que ha sabido introducir la palabra *negro* en los momentos que son realmente necesarios. El uso repetido de la misma a lo largo de la traducción hubiera devaluado el verdadero significado emocional y connotativo del que goza la palabra *nigga* en la cultura de origen.

- El traductor ha neutralizado la mayoría de las referencias de la cultura de origen.

A lo largo de la obra, aparecen referencias culturales que no son tan reconocibles en la cultura de llegada como en la cultura de origen, por lo que el traductor ha sustituido los elementos de las referencias por otros que sí sean reconocibles en algunos casos y en otros, las ha omitido directamente y se ha limitado a realizar una traducción que le permita al destinatario descifrar de qué se trata el referente al que se hace alusión.

- El traductor ha recurrido mayoritariamente a la traducción coloquial para marcar la diferencia entre blancos y negros.

A pesar de la dificultad de que la propia obra original estaba plagada de elementos coloquiales y argot negro y musical, lo que nos hacía escépticos al principio de que la estrategia de traducción coloquial resultase un buen recurso, el traductor ha sabido utilizarla muy bien para diferenciar, aunque ligeramente, a los blancos de los negros y nos ha demostrado que la traducción coloquial es una buena estrategia a la hora de traducir el *Black American English* si se sabe emplear adecuadamente.

Finalmente, consideramos que hemos logrado los objetivos teóricos (conocer los aspectos históricos, el origen, la naturaleza, los rasgos distintivos y la reputación actual del *Black American English*) y prácticos (reconocer los rasgos distintivos del *Black American English*, conocer las distintas estrategias de traducción dialectal y sus aplicaciones, analizar las estrategias y los recursos que ha utilizado el traductor para traducir *Black American English* y proporcionar propuestas de mejora de la traducción donde sean necesarias) que nos habíamos planteado al principio. Hemos de aplaudir la excelente labor del traductor de esta obra cinematográfica, que ha sabido utilizar muy bien los recursos y estrategias disponibles para un encargo de estas dimensiones. Además, esperamos haber contribuido en dar un paso hacia delante en la traducción de este dialecto tan mediático y cada vez más popular que es el *Black American English*.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEREZOWSKI, Leszek (1997). *Dialect in Translation*. Breslavia: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- DANESI, Marcel (2016). *Language, Society, and New Media: Sociolinguistics Today*. New York: Routledge.
- DILLARD, J. L. (1972). *Black English: Its History and Usage in the United States*. New York: Random House Inc.
- GARY GRAY, F. (Director). (2015). *Straight Outta Compton* [Motion Picture]. United States: Legendary Entertainment.
- HOLMES, Janet (2013). *An Introduction to Sociolinguistics* (6th ed.). New York: Routledge.
- MAŠLAŇ, Michal (2006). *Dialect and Translation* (Master's thesis). Masaryk University. Retrieved July 11, 2016, from <https://is.muni.cz/?lang=en>.
- NEWMARK, Peter (1987). *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.
- NIDA, E. (1975). *Language Structure and Translation*. California: Stanford University Press.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, Marte (1999). «La traducción del *Black English* y el argot negro norteamericano». *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, núm 2, pp. 97-106.
- RICKFORD, J. R. (1997, January 3). LSA Resolution on the Oakland "Ebonics" Issue. Retrieved July 4, 2016, from <http://www.linguisticsociety.org/resource/lsa-resolution-oakland-ebonics-issue>.
- RICKFORD, John R. (1999). *African American Vernacular English*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- RICKFORD, John R. (2003). What is Ebonics? Retrieved June 24, 2016, from <http://www.linguisticsociety.org/sites/default/files/Ebonics.pdf>.
- TARONE, E. (1973). «Aspects of Intonation of Black English». *American Speech*, núm 48 (1/2), pp. 29-36. Retrieved June 29, 2016, from <http://www.jstor.org/>.

- TELLO FONS, Isabel (2011). *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I de Castellón.
- WHEELER S., Rebecca (1999). *The Workings of Language: From Prescriptions to Perspectives*. Connecticut: Greenwood Publisher Group Inc.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1921). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.