



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

La traducción de canciones a través del rap de *El Príncipe de Bel-Air*

Estudio comparativo entre las versiones
al castellano y al español neutro

Estudiante: Marta Sanz Cano

Director: Reyes Bermejo

Madrid, abril 2020

Índice

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1 Finalidad y motivos	5
1.2 Introducción a la serie	6
2. OBJETIVOS	7
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO	8
3.1 El español neutro: características	8
3.2 La traducción audiovisual: definición y modalidades	9
3.2.1 El doblaje: fases	11
3.3 Traducción de elementos culturales	12
3.3.1 Teoría de la equivalencia de Nida	13
3.3.2 La extranjerización vs la domesticación según Venuti	14
3.4 La traducción de canciones	15
3.4.1 El pentatlón de Low	15
3.4.2 Las cinco estrategias de Franzon.....	16
3.4.3 Los tres niveles de cantabilidad	17
3.5 Traducción para un público juvenil: características del lenguaje juvenil	17
4. METODOLOGÍA	20
5. ANÁLISIS	21
5.1 Sentido	21
5.2 Ritmo	25
5.3 Rima	26
5.4 Naturalidad	28
5.5 Cantabilidad	31
6. CONCLUSIONES	34
7. BIBLIOGRAFÍA	36
8. ANEXO	39
8.1 LETRA DE LA CANCIÓN ORIGINAL EN INGLÉS	39
8.2 LETRA DE LA CANCIÓN EN CASTELLANO	40
8.3 LETRA DE LA CANCIÓN EN ESPAÑOL NEUTRO	41
8.4 TABLA COMPARATIVA COMPLETA	42

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca realizar un análisis de las distintas estrategias de la traducción audiovisual de canciones a través de un estudio comparativo. En dicho estudio, se analizarán aquellas estrategias seguidas para las traducciones al castellano y al español neutro de la canción de inicio de la serie *El príncipe de Bel-Air*.

La estructura del trabajo es la siguiente: en primer lugar, se abordarán, como parte de la investigación previa, temas como la traducción audiovisual, el doblaje, el lenguaje juvenil, las dificultades de la traducción de canciones, las características del español neutro o las teorías sobre las estrategias de traducción de diversos académicos. Después de la investigación del marco teórico y de explicar la metodología del trabajo, se llevará a cabo el análisis per se siguiendo una serie de criterios para la traducción de canciones y acompañado de ejemplos tomados de los propios versos de la canción. Por último, el trabajo finalizará con unas conclusiones sobre lo analizado en el mismo. En el anexo al final del trabajo se pueden encontrar las letras de la canción en inglés, en castellano y en español neutro, así como la tabla comparativa que ha servido de base para el análisis.

1.1 Finalidad y motivos

Los motivos que han hecho que este trabajo se centre en este tema en específico son varios. En primer lugar, la traducción audiovisual es un área muy interesante de la carrera porque, además de presentar todos los problemas que pueda tener una traducción escrita no audiovisual, tiene la dificultad añadida de que se debe ajustar a una imagen y sonido. La asignatura de Traducción Audiovisual de la carrera acerca a esta realidad, ya que se tratan las dificultades y los obstáculos a los traductores especializados se enfrentan en este ámbito a través de la traducción de escenas de *Friends* o de películas.

A raíz de eso, surge la duda de cómo se dificultaría la traducción audiovisual si, además de tener que ajustarse a la imagen, tuviera que rimar y crear la letra de una canción desde el principio, pero basándose en la métrica y el ritmo de la canción original. La canción inicial de la serie *El príncipe de Bel-Air* es un rap juvenil en el que las frases del original rimaban entre sí y, además, coincidían con lo que se mostraba en pantalla, todo ello sin perder el toque sarcástico y la jerga juvenil que caracteriza a la serie.

Este trabajo busca reflexionar sobre las distintas estrategias de traducción y sobre cómo se enfrentan distintos traductores a los diversos problemas que presenta la traducción

audiovisual de canciones. Se realizará un estudio comparativo entre dos traducciones al español: al castellano y al español neutro. En el mundo audiovisual hispanoparlante, es común realizar dos traducciones al español: una versión al castellano para España y una versión al latinoamericano para todo el subcontinente. La versión destinada al público latinoamericano se caracteriza por presentar el conocido como «español neutro», con una base en los estándares del español de México. Con el español neutro se intenta englobar todas las variantes del español bajo un mismo dialecto para que así se pueda entender en todos los países hispanoparlantes. De esto se hablará más en detalle más adelante en los siguientes apartados del trabajo.

1.2 Introducción a la serie

Para poder realizar el análisis correctamente es necesario primero comprender la trama de la serie, el público al que se dirige y el impacto cultural que tuvo desde su estreno en televisión, todos ellos aspectos que se tuvieron en cuenta para su traducción de la misma.

La serie, conocida originalmente como *The Fresh Prince of Bel-Air*, se emitió por primera vez en septiembre del año 1990 en Estados Unidos y tuvo un gran impacto cultural en la época. Hasta mayo del año 1996 se emitieron seis temporadas y un total de 148 episodios, cada uno con una duración media de entre 20 y 24 minutos. El primer país hispanoparlante en emitir sus episodios fue Venezuela en 1991, seguido de España, Chile y Costa Rica en 1992, El Salvador en 1994, Ecuador y México en 1995. En años posteriores también se emitiría en Perú, Colombia y el resto de países latinoamericanos (Doblaje Wiki, n.d.).

A pesar de que se dejara de emitir en la mayoría de los países a finales de la década de los 90, hoy en día sigue siendo conocido y algunos países han retomado su emisión, ya no solo en la televisión convencional, sino también en las nuevas plataformas multimedia. Por ejemplo, Netflix España incluye toda la serie al completo.

La serie gira en torno a Will, un adolescente de origen humilde de Filadelfia al que obligan ir a vivir con sus tíos al barrio adinerado de Bel-Air en California con el objetivo de que crezca, madure y aprenda a llevar una juventud más responsable. Son en esos choques de clase donde se encuentra la mayor parte del humor de esta serie.

Esta *sitcom*, sin embargo, triunfó por encima de otras muchas que se hicieron en el momento y tuvo un enorme impacto cultural en los jóvenes que la vivieron principalmente porque la mayoría de sus personajes son personas de color. La serie contribuyó al desarrollo del movimiento sociocultural negro y sus personajes ayudaron a romper con los estereotipos y prejuicios que había alrededor de los afroamericanos. Además de tratar con algunos problemas por los que las familias negras suelen pasar en su vida, el hecho de contar con una gran variedad de personajes con personalidades tan dispares ayudó a salir de los clichés de pobres, poco inteligentes y poco serios. Por ejemplo, en la serie se encuentran el estricto tío Phil, el friki de Carlton, la pequeña Ashley, la pija de Hilary o el arrogante mayordomo, Geoffrey. Lo que hizo que esta serie tuviera tanto éxito fue que todos los personajes podrían haber sido blancos e igualmente habría tenido gracia, pero la representación afroamericana contribuyó a abrir los ojos a una generación. Tal fue el éxito que se trasladó a muchos países en el mundo y ahora es una serie conocida a nivel global (Reyna, 2016).

2. OBJETIVOS

Entre los objetivos de esta investigación se encuentran:

- Analizar las distintas estrategias de traducción de canciones
- Encontrar cuáles son las principales diferencias entre las estrategias de traducción utilizadas para la versión al castellano y la versión al latinoamericano
- Si las decisiones de traducción se tomarán teniendo en cuenta la musicalidad del texto.
- Reflexionar sobre si una de las versiones es de mejor calidad que la otra.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

En este apartado del trabajo se presentará el estado de la cuestión en cuanto a las estrategias de traducción de canciones y algunos conceptos teóricos necesarios para comprender la elección de dichas estrategias.

3.1 El español neutro: características

El estudio comparativo que busca realizar este trabajo se basa en dos versiones de un mismo idioma destinadas una a España y otra Latinoamérica, y en esta última versión se ha utilizado el español neutro por el público al que está destinado. Por ello, antes de iniciar con aspectos teóricos del ámbito de la traducción, es preciso comprender qué es el español neutro y algunas de sus características.

La lengua española cuenta con un gran número de hablantes repartidos a lo largo de todo el mundo. El español es lengua oficial en 21 países y cuenta con más de 350 millones de hispanoparlantes, sin contar con los más de 40 millones de hispanoparlantes estadounidenses. La expansión geográfica del español a lo largo de Europa, África y, mayoritariamente, América ha dado lugar a diferentes variedades dialectales y a una mayor riqueza léxica. Por otro lado, esta gran diversidad ha alzado el debate sobre la unidad del español hacia la creación de un supradialecto estándar de la lengua, lo que se conoce como el español neutro o español estándar (Díaz, 2017).

En el Diccionario Panhispánico de Dudas, la RAE (2005) define al español estándar como el «código compartido que hace posible que hispanohablantes de muy distintas procedencias se entiendan sin dificultad y se reconozcan miembros de una misma comunidad lingüística» (pág. xiv). Según la Fundéu (2010): «el español estándar es el español común al habla y a la escritura culta de todos los países hispanohablantes, que es correcto desde el punto de vista de la gramática normativa y la corrección léxica» (parr. 9).

Este español neutro se creó con un claro objetivo comercial (Gómez, 2012), ya que es mucho menos costoso una traducción al español que una adaptación para cada país hispanoparlante (Petrella, 1998). Según Xosé Castro (1996), entre las ventajas del español neutro se encuentra el «lograr una progresiva unificación de neologismos [...], hacer que nuestro idioma sea competitivo [...] y evitar la disgregación de nuestra terminología» (parr. 30).

En cuando a nivel oral, Petrella (1998) expone que la principal característica del español neutro es no presentar ningún tipo de entonación o acento de alguna región geográfica específica. Por otro lado, a nivel escrito el español neutro presenta varias particularidades. En primer lugar, la conjugación de verbos en segunda personal del singular y del plural. En la traducción en general, se ha preferido el uso del «tú» frente al «vos» común en Latinoamérica. Sin embargo, sí que se ha generalizado el «ustedes» frente al «vosotros», que solo se utiliza en algunas regiones de España.

En segundo lugar, es en el plano léxico donde se encuentra un mayor número de diferencias. Pese a que gracias a la globalización y a una mayor comunicación entre los hablantes del español existe una tendencia hacia la homogeneización léxica en el español, aún siguen existiendo grandes diferencias en cuanto a léxico se refiere. Se suele tender en la traducción a elegir el término menos marcado o ambiguo antes que aquel término más extendido. El principal criterio a la hora de traducir es la comprensión del mayor número de lectores (Díaz, 2017).

Petrella (1998) y Demonte (2001) exponen otros rasgos del español neutro. En cuanto a las características morfosintácticas son comunes el frecuente uso de la pasiva, la preferencia del pretérito perfecto compuesto sobre el simple, la variación en las perífrasis de relativo, la concordancia del verbo impersonal, el uso del condicional para expresar deseo y probabilidad y las estructuras sintácticas simples. En cuanto a los rasgos léxicos, hay cierta tendencia al español de España y al uso de calcos, préstamos y extranjerismos.

El español neutro, sin embargo, presenta un importante inconveniente para la traducción, como explica Petrella (1998), y es que esta tendencia hacia la homogeneidad puede chocar al lector u espectador. Por ejemplo, aunque los españoles entiendan términos comunes en México y viceversa, puede aun así causar un choque cultural. Sin embargo, Demonte (2001) explica que dicha homogenización del léxico, en vez de implicar una pérdida de términos, supondrá más bien un enriquecimiento lingüístico y expresivo, o incluso la extensión de algunas formas dialectales.

3.2 La traducción audiovisual: definición y modalidades

Como el estudio del trabajo se centra en la canción de una serie, se hablará entonces de la traducción audiovisual. Aunque la traducción audiovisual se originara con la

traducción cinematográfica (Mayoral, 2002), actualmente la traducción audiovisual es un tipo de traducción que se especializa en aquellos textos destinados al sector audiovisual en general, es decir, incluyendo el cine, la televisión, el vídeo y otros productos multimedia (Agost, 1999). Además de las dificultades generales de la traducción, como los choques culturales, la equivalencia o la inexistencia de ciertos términos en lengua meta, la traducción audiovisual presenta la dificultad de que se trata de un texto que se oye y que se encuentra ligado a una imagen.

Agost (1999) realiza una división de los géneros de la traducción audiovisual con el objetivo de agruparlos por diferencias a la hora de la traducción misma. Los divide en: géneros dramáticos, es decir, películas, series, telenovelas, dibujos animados, etc.; géneros informativos, documentales, reportajes, entrevistas, debates, programas divulgativos, etc.; géneros publicitarios, anuncios, campañas, publrreportajes, etc.; y géneros de entretenimientos, programas de humor, concursos, retransmisiones deportivas, horóscopo, etc. En este caso, nos encontramos ante una serie de comedia juvenil, es decir, que formaría parte del género dramático.

Las series, especialmente en la última década, se encuentran en auge y son uno de los subgéneros con mayor presencia en televisión y otras plataformas de *streaming*. Con la llegada de estas plataformas, los consumidores obtienen un mayor poder sobre el material audiovisual (Orrego, 2013). Entre algunas dificultades de traducción de series que explica Agost (1999) están la duración de los capítulos, la frecuencia de emisión de los capítulos, la variación de personajes, el cambio de traductor de una temporada a otra o la presencia de varios traductores que trabajan simultáneamente.

Algunas de las características más destacables de la traducción audiovisual toman el nombre de *normas* en el trabajo de Barambones (2009). Entre ellas, se encuentra en primer lugar la estandarización lingüística, para dar una traducción más homogénea y neutral con aquellos rasgos mayormente aceptados entre los hablantes. Después, también está la naturalización, a través de la cual se busca dar una impresión de una versión original al ajustar la versión en la cultura meta. En tercer lugar, la explicitación es otra característica de la traducción audiovisual, para dar mayor precisión en la LM. Por último, la fidelidad lingüística al original.

Diversos académicos (Agost, 1999; Chaves, 1996; Mayoral, 2002; Orrego, 2013) se han dedicado al estudio de las distintas modalidades de la traducción audiovisual. De estos estudios, se distinguen generalmente tres modalidades de transferencia lingüística:

En primer lugar, la subtítulos. Consiste en la introducción de subtítulos en lengua meta (en adelante LM) en la pantalla, mientras se suele mantener el audio en lengua original (en adelante LO). Los subtítulos deberán coincidir en cuanto a contenido con las intervenciones del emisor en la pantalla y esto impone limitaciones. Cuentan con unas normas de sincronismo estrictas de dos líneas con 40 caracteres cada una para una correcta lectura del subtítulo. Esta modalidad es habitual en países como Holanda, Bélgica, Dinamarca, Noruega, Suecia, Portugal y Grecia.

En segundo lugar, las voces superpuestas. Consiste en la emisión simultánea del audio original y de la traducción en LM. Para una correcta escucha, se suele bajar el volumen del original y dejar que entre el audio en LM unos segundos más tarde. En esta modalidad el sincronismo no es importante y es la más flexible. Un ejemplo del uso habitual de las voces superpuestas sería en los documentales.

En tercer lugar, la re-expresión según Chaves (1996), o lo comúnmente conocido como el doblaje. Es la modalidad más conocida en países como España, Italia, Alemania y Francia. Consiste en sustituir la LO por la LM. Esta sustitución debe cumplir ciertos requisitos: el sincronismo de caracterización, el sincronismo de contenido y el sincronismo visual.

La historia del doblaje se puede remontar a principios de la década de 1930, cuando el cine sonoro poco a poco empezó a sustituir al cine mudo y las películas de habla inglesa no triunfaban fuera de países angloparlantes. Desde entonces las estrategias se han ido mejorando con la aparición de estudios de doblaje en España y con el desarrollo de nuevas tecnologías (Agramunt, 2016).

3.2.1 El doblaje: fases

En el doblaje se debe dar un proceso de síntesis completa (Mayoral, 2002). Según autores como Agost (1999) o Chaume (2004), el proceso de doblaje cuenta con distintas fases antes de dar el resultado final. La primera de estas fases es la de traducción del texto en LO a LM. La segunda fase es la adaptación o el ajuste. Y la tercera fase es la producción y dirección. Por último, la puesta en conjunto de todo son las mezclas.

Como ya se ha mencionado previamente, Agost (1999) explica que el doblaje cuenta con tres sincronismos: de contenido, visual y de caracterización de los que trata:

Del sincronismo de contenido se encarga el traductor en la primera fase del proceso de doblaje. Es decir, aquí el traductor hará una traducción del texto teniendo en cuenta la

finalidad audiovisual del mismo, pero se centrará en encontrar equivalencias y en tomar las decisiones de traducción en los diálogos.

El sincronismo visual hace referencia a la armonía entre las articulaciones de los actores y el audio y sonidos que se oyen. Se trabaja en este sincronismo en la segunda fase de adaptación o ajuste. Aquí, el adaptador se encarga de ajustar las frases a los minutos en pantalla para facilitar la interpretación de los actores de doblaje. Tendrá en cuenta aspectos como la sincronía fonética, la isocronía y la sincronía quinésica.

Por último, de la sincronía de caracterización se encarga el director de doblaje. La sincronía de caracterización busca la armonía entre el mensaje que se emite y todos los demás elementos audiovisuales que lo rodean. El director de doblaje se encargará de seleccionar a los actores y de darles pautas a la hora de interpretar para que haya una homogeneidad. Orrego (2013) explica que esta sincronía es clave.

3.3 Traducción de elementos culturales.

Uno de los principales problemas a los que se enfrentan los traductores son las diferencias culturales entre el texto en LO y el texto en LM. Por ello, en este apartado se abordarán algunas teorías de estrategias que se siguen a la hora de traducir elementos culturales.

Según la teoría del iceberg, Hall (1976) defiende que en toda cultura existen una serie de elementos que son visibles y otros muchos elementos que son invisibles a primera vista, como la historia, la estructura social, la religión o el pensamiento de una cultura. Siguiendo esta idea, Hall explica que la lengua condiciona la visión del mundo y que los hablantes de un idioma tendrán una aproximación a la realidad diferente de aquellos que hablen otra lengua. Tal y como declara Katan (1999), el papel del traductor es, por tanto, el de un mediador cultural.

Se puede afirmar, por tanto, que no existe una traducción exacta porque no hay ningún código comunicativo, es decir, ninguna lengua ni ninguna cultura que sean iguales. Por ello, muchos traductólogos tales como Nida, Venuti o Katan, han dedicado sus investigaciones a la equivalencia en la traducción y a las decisiones en los distintos procesos de traducción.

3.3.1 Teoría de la equivalencia de Nida

Eugene Nida (1964) realizó una serie de investigaciones basándose en la traducción de la Biblia. Nida explica que existen dos fases en el proceso comunicativo. Por un lado, se encuentra la estructura profunda del mensaje, que hace referencia al espacio conceptual en el que se transmite; y la estructura superficial, o la articulación del mismo.

Nida hace hincapié en la importancia de la estructura profunda, es decir, en la manera en la que el mensaje se ha expresado en el código comunicativo de la lengua origen (LO en adelante). Como considera que no es posible dar con una definición universal del significado de una palabra, se debe analizar el contexto en el que se encuentra dicha palabra y la relación de la misma con los demás elementos de la frase. De esta manera, podremos dar con el significado y con la estructura profunda del mensaje. Según Aja (2018), «se entiende por estructura profunda el espacio en el que se elabora el mensaje, el cual, a través de las reglas de reescritura, pasa a articularse formalmente en la estructura superficial de la lengua» (tema 5).

Para encontrar dicha estructura profunda, Nida (1964) propone evitar una traducción centrada en unidades como palabras u oraciones a través de un análisis lingüístico para ver la manera en la que las unidades están relacionadas. Denomina a este proceso de actuar en la estructura profunda como la «retrotransformación». El resultado de la retrotransformación se suele alejar de la estructura superficial del mensaje en LO, pero defiende que la traducción será más cercana al significado del mensaje en LO.

Muchas veces la retrotransformación coincide con la reformulación (Aja, 2018) al tratarse de un proceso intralingüístico y no interlingüístico. La principal ventaja de la retrotransformación es que mantiene la semántica de la LO. Sin embargo, también recibe la crítica de que pierde los rasgos estilísticos del autor de la LO.

Con todo esto, Nida (1964) llega a la conclusión de que existen dos tipos de traducción posibles ligados a dos dimensiones diferentes. En primer lugar, la dimensión formal a la que se llega a través de una traducción orientada hacia el texto en LO. Este tipo de traducción reproduce los elementos de la LO en cuando a unidades de gramaticales y léxicos. Tiene la ausencia de equivalencias y adaptaciones como una de las principales características.

En segundo lugar, se encuentra la dimensión dinámica de la traducción a través de una traducción orientada hacia el texto en LM. Este tipo de traducción se centra en

transmitir el significado de la LO sin prestarle demasiada atención a las unidades. No es una traducción palabra por palabra como la de la dimensión formal, sino que se realizan una serie de cambios de elementos léxicos y morfosintácticos para que concuerde en el plano semántico con la LO.

La decisión final sobre el tipo de traducción dependerá de distintos elementos como el tipo de texto, quién es el destinatario y cuál es la finalidad de la traducción.

3.3.2 La extranjerización vs la domesticación según Venuti

Según Venuti (1999), la traducción es un ejercicio que siempre comprende cierta violencia lingüística sobre el original. Dicha violencia se puede hacer de dos maneras distintas: por un lado, un distanciamiento del texto en LO y un acercamiento del texto en LM o, viceversa, es decir, un acercamiento del texto en LO y un distanciamiento del texto en LM. Además, Venuti explica que estos dos tipos de violencia dan lugar a dos estrategias que se han utilizado por todos los traductores a lo largo de la historia: la domesticación y la extranjerización, respectivamente.

La domesticación, por un lado, se relaciona con la imposición de una cultura dominante, por la cultura del canon. Asimismo, Venuti menciona la equivalencia dinámica de Nida como modelo de la domesticación. La domesticación de un texto tenderá, por lo tanto, a adaptar los valores culturales del texto en LO a la cultura de la LM. La toma de decisiones en el proceso de traducción buscará evitar el choque cultural al lector en LM y se caracterizará por la prioridad a los elementos semánticos del texto antes que a los gramaticales o léxicos. Por ello, los textos en LM que han optado por la domesticación tendrán una mayor fluidez de lectura.

Por otro lado, la extranjerización se encuentra más ligada a la equivalencia formal de Nida. Se intenta mantener el estilo del autor en LO y la traducción se realiza más por unidades con el objetivo de mantener dentro de lo posible la cultura del original y no adaptar significados o cambiar con el fin de una mayor fluidez de lectura. Los textos que se han basado en la estrategia de la extranjerización serán más fragmentarios y presentarán tropiezos en la lectura. La extranjerización busca romper con aquella violencia de la lengua dominante que critica Venuti.

Es por ello por lo que Venuti defiende la estrategia de extranjerización sobre la de domesticación (Aja, 2018). Lo propone como un desafío cultural, de romper con la homogeneidad cultural y de perderle el miedo al choque cultural, ya que los rasgos

culturales extranjeros no deberían suponer ningún obstáculo para un lector que decide leer una obra extranjera.

3.4 La traducción de canciones

Entrando más específicamente en lo que concierne a este trabajo, más allá de una producción audiovisual como parte de una serie, en el análisis se comparará la traducción de la canción de apertura de la serie, que se emite al inicio de cada capítulo.

La investigación y el estudio de la traducción de canciones ha surgido en las últimas décadas, es decir, es relativamente reciente. Peter Low y Johan Franzon son los que más han indagado en el tema. Ambos han elaborado una serie de criterios y de estrategias para la traducción de canciones, en los que se basará el apartado de análisis de este estudio comparativo.

3.4.1 El pentatlón de Low

La traducción de canciones por lo general supone un problema para la mayoría de traductores. Aunque puedan parecer textos normales, las canciones presentan una serie de características específicas, como las rimas y los ritmos, que suelen implicar complicaciones a la hora de dar con una traducción apropiada y que mantenga el objetivo principal de la canción (Low, 2003).

Por ello, Low (2003) crea el «principio del pentatlón», a través del cual propone cinco criterios que ayudarán al traductor a dar con una traducción óptima. Dichos criterios son: la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo y la rima.

En primer lugar, la cantabilidad es un criterio pragmático, pero hace referencia a que la traducción sea «efectiva en el escenario» (pág. 93). Es decir, que la traducción de la canción se debe poder representar como un texto oral a cierta velocidad. Por ejemplo, que las vocales coincidan con el ritmo, que las estrofas estén correctas, o el conocido como «fortísimo», es decir, que aquellas sílabas con acento en el original también coincidan con la de la canción en LM. Una particularidad del inglés es que tiene la dificultad añadida de que suele presentar un mayor número de sílabas cerradas, es decir, que terminan en consonante, mientras que en español suelen dominar las sílabas abiertas, que terminan en vocal.

En cuanto al sentido, Low se refiere a la importancia de que la canción en LM mantenga la semántica de la original. Explica que, por tanto, los recursos léxicos se pueden cambiar y adaptar con tal de que el sentido del original se mantenga.

La naturalidad es un criterio que defiende una estructura gramatical lógica. En muchas ocasiones, las traducciones, sobre todo al español, tienden a incrementar el número de palabras dando lugar a frases mucho más largas que aquellas del original. Por ello tendrán que tener cuidado de mantener la naturalidad al acortarlas para que encajen en la canción. El público cuando escuche la canción tiene que poder entenderla a la primera. Para que una traducción sea natural, debe transmitir bien el mensaje original de manera clara y directa, siguiendo un tono y un registro apropiados para el contexto en el que se traduce.

La rima es el criterio que no siempre se mantiene, ya que muchos traductores priorizan los demás antes que este. La rima en la traducción de canciones puede ser muy flexible, ya que no es necesario mantener la misma rima en los mismos versos, por ejemplo, o se puede cambiar la rima consonante del original por una asonante en la LM. Hay incluso muchos casos en los que la rima no es tan relevante y se puede eliminar sin problema.

El ritmo suele suponer un problema por las diferencias entre idiomas del número de sílabas de las frases. Lo ideal sería mantener el del original. Sin embargo, Low defiende que, al igual que la rima, el ritmo puede ser flexible, si se hace con cuidado, con tal de mantener la naturalidad, la cantabilidad y el sentido.

3.4.2 Las cinco estrategias de Franzon

Franzon (2008) define una canción como una pieza de música y letra, en la que una se ha adaptado a la otra o ambas, que está diseñada para que ser cantada. Por ello, Franzon expone cinco estrategias que podría seguir un traductor de canciones.

En primer lugar, dejar la canción sin traducir. El traductor decidirá si es relevante o no traducir la canción. Es el caso, por ejemplo, las canciones de fondo de las películas, que solo acompañan al momento, pero la letra no acompaña a la narrativa.

También podría traducir la letra sin tener en cuenta la música. Este es el caso, generalmente, de los subtítulos. La música del original ya se conoce y la traducción de la letra es meramente informativa.

Otra de las opciones sería la creación de letra nueva para la música original sin que esté relacionado con la letra del original. Esto suele pasar cuando la música es lo importante del conjunto. Es común en canciones de pop traducidas a otros idiomas en las que la letra en LO no suele traducirse directamente, si no que actúa como guía.

La cuarta estrategia es traducir la letra y adaptar la música como corresponde, incluso componer nueva música si fuera necesario. En este caso, la letra es mucho más importante que la música.

Por último, la quinta estrategia consiste en adaptar la traducción a la música del original. Este es el caso de trabajos profesionales y suele ser lo más común en el mundo audiovisual. La música no se puede cambiar por contrato y se busca una traducción equivalente de la letra en LO. Las traducciones que se analizarán más adelante en este trabajo se habrán creado a partir de esta estrategia.

3.4.3 Los tres niveles de cantabilidad

Franzon (2008) está de acuerdo con Low (2003) en la importancia de la cantabilidad de las canciones y ahonda más en el tema exponiendo los tres niveles de cantabilidad de la letra de una canción.

En primer lugar, la coincidencia prosódica a la melodía, es decir, la letra se entiende y suena natural al cantarla. Esto se puede adquirir a través de elementos de prosodia como el ritmo, la entonación, los acentos, etc.

En segundo lugar, la coincidencia poética a la estructura, es decir, la letra al cantarla atrae la atención del público y adquiere un efecto poético. Esto se alcanza a través de la rima, la segmentación de las frases, el paralelismo, el contraste, el uso de palabras clave, etc.

Por último, la coincidencia semántico-reflexiva de las expresiones, es decir que la música se percibe como algo significativo y la letra refleja lo que la música transmite. Esto se consigue a través de la creación de una historia o personajes, las descripciones, las metáforas, etc.

3.5 Traducción para un público juvenil: características del lenguaje juvenil

La serie *El príncipe de Bel-Air* está destinada a un público juvenil y, por extensión, no solo los guiones, sino que también la canción inicial presenta una marcada jerga juvenil.

Para poder realizar un correcto análisis del lenguaje juvenil de las dos versiones de traducción y compararlas entre sí y con el original, es preciso estudiar antes las características del lenguaje juvenil.

Casado (1989) define el lenguaje juvenil como: «un conjunto de fenómenos lingüísticos [...] que caracterizan la manera de hablar de amplios sectores de la juventud, con vista a manifestar la solidaridad de edad y/o de grupo» (pág. 167).

En general, autores como Zimmerman (1996) y Hernández (1991) explican que resulta difícil distinguir las características del lenguaje juvenil de aquellas marcas de oralidad porque ambas se basan en una comunicación espontánea, ágil y expresiva que se utiliza con frecuencia, además de contar con ironía, eufemismos y muletillas. Es decir, el lenguaje juvenil y el lenguaje popular están muy relacionados. De hecho, un estudio de Jorgensen y Martínez (2007) sobre el uso de marcadores del discurso en la jerga juvenil madrileña concluye que: «el lenguaje de los jóvenes es el coloquial por excelencia» (pág. 17).

La jerga juvenil forma parte de una cultura oral que busca alejarse del lenguaje estándar establecido por normas escolares y adultos. A pesar de que el lenguaje coloquial y el juvenil estén muy interrelacionados, autores como Hernández (1991), Zimmermann (1996) o Marimón-Llorca y Santamaría-Pérez (2001) defienden que cuenta con algunas particularidades.

En primer lugar, el lenguaje juvenil demuestra una gran afectividad dependiendo de la relación entre los hablantes, y la comunicación se presenta con una actitud más relajada y espontánea. Por otro lado, también es común la gran expresividad del emisor y el uso de hipérboles. Y, como se crea a partir de una cultura juvenil, el mensaje emitido suele claramente mostrar su estado emocional derivado de sentimientos y estructuras sociales de la cultura juvenil.

En segundo lugar, se debe destacar la economía del lenguaje típica de la jerga juvenil. El léxico es pobre y muchos términos específicos suelen ser sinónimos de otros del lenguaje normal. Son característicos los acortamientos, la derivación, y los préstamos. Todo ello, junto con la expresividad y la espontaneidad, suele dar lugar a imprecisiones y vacilaciones y repeticiones, sobre todo de estructuras estereotípicas de carácter enfático. Asimismo, son comunes las contracciones.

En tercer lugar, el lenguaje juvenil se encuentra supeditado al entorno espacio-temporal (Jorgensen y Martínez, 2007). Según Hernández (1991): «La jerga juvenil es una variedad lingüística creativa y en continua ebullición» (pág. 16). Zimmerman (1996) lo expresa como que un único idioma juvenil no existe, sino que es un fenómeno situado en un espacio social y comunicativo específico. Es decir, la mayoría de los términos, contracciones y expresiones se ponen de moda y van cambiando con los años.

4. METODOLOGÍA

Este trabajo de fin de grado realizará un estudio comparativo de las traducciones al español de la canción inicial de *El príncipe de Bel-Air*. Para ello, en primer lugar, se ha realizado una investigación del estado de la cuestión y del marco teórico sobre distintos conceptos del mundo audiovisual y de la traducción de canciones.

Por consiguiente, se ha optado por basar el análisis siguiendo los criterios de Low y de Franzon sobre la traducción de canciones a partir de lo hallado en dicha investigación siguiendo los criterios de Low y de Franzon sobre la traducción de canciones.

Con ese objetivo, se han elaborado unas tablas que ayudan a comparar los versos de las canciones que tienen la siguiente forma:

INGLÉS			CASTELLANO			ESPAÑOL NEUTRO		
1	Now, this is a story all about how	A 10	Ahora escucha la historia de mi vida	A 12	Y esta es la historia, pongan atención,	A 10		

La primera columna indica el verso de la canción. Hay tres columnas principales que indican el idioma de la canción y, a su derecha, dependiendo de lo que se esté analizando, habrá una letra que indique la rima o un número que indique la métrica (el número de sílabas en ese verso). Asimismo, en numerosas ocasiones se ha resaltado con negrita lo que se pretende analizar.

En algunas tablas se han utilizado distintos colores con el objetivo de resaltar algunas particularidades. No existe en este trabajo un código de colores específico, simplemente se utilizan para destacar diferentes aspectos dentro de un mismo ejemplo y, en cada ocasión, se especificará previamente el significado de cada color.

Antes que nada, cabe resaltar asimismo que se han utilizado los términos «español neutro» y «castellano» cuando se hable de alguna de las versiones en específico, mientras que la palabra «español» hará referencia a dicho idioma en general, es decir, en el que se incluirán ambos dialectos.

5. ANÁLISIS

En este apartado del trabajo se realizará un análisis de los distintos aspectos de las traducciones al español de la canción.

En primer lugar, cabe destacar que la estrategia para la traducción de canciones que se ha seguido, según Franzon (2008), ha sido la adaptación de la traducción a la música en inglés. Debido a que la canción en inglés se trataba de una canción original se ha optado por realizar una traducción equivalente de su letra al español.

A continuación, se analizarán a fondo los distintos aspectos de las traducciones siguiendo los criterios de Low: el sentido, el ritmo, la rima, la naturalidad y, por último, la cantabilidad.

5.1 Sentido

Se trata de una canción de introducción a la serie y las palabras del rap se encuentran supeditadas a una imagen. En este caso en específico, la mayoría de las cosas sobre las que se canta también se muestran en pantalla o tienen alguna referencia visual. Por lo tanto, a la hora de traducir, se presentan muchas limitaciones en cuanto al sentido. Quizás si las imágenes no estuvieran tan ligadas al texto, las traducciones podrían haber sido mucho más flexibles, pero al no ser el caso, los traductores tuvieron que mantener el sentido a lo largo de la canción, o por lo menos la mayor parte la información principal. Es decir, que toda la información relevante y con referencia visual se ha traducido de una manera si no literal, bastante cercana al original.

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
27	I looked at my kingdom , I was finally there	Estaba en Bel Air y la cosa cambiaba.	Mirando mi reino finalmente pensé:
28	to sit on my throne as the Prince of Bel Air	Mi trono me esperaba, el príncipe llegaba.	«Ha llegado el príncipe de todo Bel-Air».

Por ejemplo, en estos dos versos la información principal y relevante del original es que Will ha llegado finalmente a Bel-Air y se siente como un príncipe sentado en su trono. Además, a lo largo de la canción ha habido imágenes de él sentado en un trono. Ninguna de las dos versiones al español se ha traducido literalmente al completo, pero sí que hacen referencia de alguna manera u otra al *kingdom* (reino), al *throne* (trono) y al *Prince* (príncipe) que se mencionan en el original. Por ello, se podría decir que en

ambas versiones al español prima una traducción bastante literal y fiel al original en cuanto a sentido.

Sin embargo, comparando ambas versiones al español se pueden encontrar diferencias. En la versión al español neutro destaca una traducción más literal palabra por palabra del original, por lo que se podría decir que tiende más hacia la extranjerización. Mientras que, en la versión al castellano, aunque intenta mantener el sentido, en ocasiones se ha optado por una versión menos literal, con cambios de orden de las palabras o de los tiempos verbales, dando lugar a una mayor domesticación.

Esto se puede ver en el siguiente ejemplo. Las abreviaciones corresponden a:

N: nombre
 V: verbo
 Adv: adverbio
 Prep.: preposición
 Conj.: conjunción
 Pr.: pronombre

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
13	<u>I begged and pleaded with</u> N V adv V prep. <u>her day after day,</u> N prep. N	<u>Después de rogarla,</u> Adv prep V <u>incluso la besé,</u> adv pr, V	<u>Lloré y le supliqué de</u> V adv V prep <u>noche y de día,</u> N prep. N
14	<u>but she packed my suitcase</u> prep. V adj. N <u>and sent me on my way.</u> Conj. V pr. prep. Adj. N	<u>se dio media vuelta</u> V adj N <u>y me trató como a un bebé.</u> conj pr V adv prep adj N	<u>pero hizo mis maletas</u> prep. V adj. N <u>y me envió con mi tía.</u> Conj. pr. V prep. Adj. N

Con estos versos se pretende llamar la atención sobre las estructuras gramaticales y sintácticas utilizadas tanto en inglés como en español. La versión al español neutro mantiene la del original, exceptuando pequeños detalles como el sujeto omitido común en español. Es decir, los versos 13 y 14 en español neutro siguen casi exactamente la misma estructura sintáctica y gramatical que la original en inglés. Por ejemplo, la primera línea de de verbo + adverbio + verbo: *I begged and pleaded*, que se ha traducido por la misma estructura con *Lloré y le supliqué*. En castellano, por otro lado, la construcción sintáctica tiene poco que ver con la original, quizás en favor de que suene más natural en LM.

Mantener la estructura original, tal y como ha hecho la versión al español neutro, hace que una traducción sea más completa y leal al original y ayuda a que no se pierda el sentido. El hecho de que en castellano se haya decidido reformular para adaptarlo a la LM da lugar una traducción menos similar sintácticamente y, probablemente, pierda

cierto sentido. Por ello, se podría decir que la versión en al español neutro prima la extranjerización; y en la versión al castellano, la domesticación.

Asimismo, con este ejemplo también se pueden ilustrar las dos dimensiones de la teoría de la equivalencia de Nida (1964) de la que ya se ha hablado en el marco teórico del trabajo (apartado 3.3.1). Nida explicaba que en toda traducción ocurre una retrotransformación y una reformulación del original debido a que se busca la estructura profunda del original. Aquellas traducciones más orientadas hacia la LO contaban con una dimensión formal, mientras que se preocupaban más por la LM, una dimensión dinámica. En este caso, se puede observar que la versión al español neutro sigue una dimensión formal de la reformulación, mientras que la versión al castellano, una versión dinámica.

En los siguientes versos se puede ver cómo, por los motivos previamente expuestos, se pierde información en la versión al castellano, mientras que la versión al español neutro ha conseguido mantenerla. En la tabla se han resaltado distintas expresiones en inglés de un color y lo que se considera su equivalente en las versiones al español en el mismo color. En morado, vienen resaltados los equivalentes de *guys*; en verde, de *one little fight*; y en rojo, de *scared*.

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
9	When a couple of guys , who were up to no good,	Cierto día, jugando al basket con amigos	Luego los maliantes , aún ignoro por qué,
10	started making trouble in my neighborhood.	unos tipos del barrio me metieron en un lío.	buscaron problemas y me les enfrenté.
11	I got in one little fight and my mom got scared.	Y mi madre me decía una y otra vez:	Mi mami asustada muy seria me dijo:

Por ejemplo, la parte de *one little fight* se compensa en ambos casos en los versos anteriores de la canción. Sin embargo, en la versión al español neutro sí que se hace referencia a un conflicto directo, más fiel a la *fight* (pelea) del original, mientras que, en la versión al castellano, «meterse en un lío» es más ambiguo y no tiene por qué indicar una pelea o enfrentamiento directo.

Lo mismo ocurre con *guys*. En la versión al español neutro sí que se especifica que eran chicos malos con «maliantes», mientras que en castellano se deja la palabra «tipos», que tiene cierta connotación negativa.

Además, en la LO se hace alusión a que la madre estaba asustada. En castellano se ignora por completo esa característica y se pierde cierto sentido, mientras que la versión en español neutro sí que logra mantenerlo.

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
22	The license plate said “ fresh ” and it had dice in the mirror.	Su molonga matrícula me fascinó.	que decía fresco , yo no sé por qué.

En este verso, ambas versiones al español se alejan de la versión original. En la imagen en este momento se enfoca a la matrícula del taxi, en la que se puede leer la palabra *fresh* que hace referencia directa al título en inglés de la serie. Además, presenta un doble sentido en inglés ya que, en aquella época de los inicios de Will Smith, se hacía llamar *Fresh Prince*.

La omisión de la palabra en castellano es quizás una decisión más acertada porque el título en castellano no incluía ninguna referencia a esa palabra ni probablemente el público objetivo sabría cómo llamaban a Will Smith, por entonces casi desconocido en España. Por otro lado, la literalidad del español neutro en este caso, pierde el humor y el doble sentido del original y podría confundir al espectador al traducir lo que se ve en la imagen.

Otro aspecto a destacar de las traducciones sería el grito final que ambas han añadido al final de la canción:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
29		¡Hah!	¡Aaah!

Resulta curioso que ambas traducciones hayan decidido añadirlo cuando en la versión original no se dice nada. El motivo es que, como la música está supeditada a la imagen, al final de la canción se muestra a Will abriendo la boca como dando un grito. Aunque en el original no estuviera, ambas traducciones optaron por introducir algún recurso onomatopéyico para que coincidiera con la imagen.

El apartado del sentido es en el que más se pueden comprender las diferentes estrategias de traducción de elementos culturales de las que se habla en el marco teórico. La versión en español neutro ha demostrado que, gracias a una mayor literalidad y a seguir fielmente la estructura sintáctica del original, da lugar a una traducción basada en estrategias de extranjerización según Venuti o una dimensión formal según Nida, es

decir, más literal, completa y que logra mantener mejor el sentido al darle mayor importancia al texto original. Por otro lado, la versión al castellano en varias ocasiones opta por omitir ciertos aspectos del original en favor de quizás una mayor naturalidad en la LM. Es decir, a la hora de la reformulación da lugar a una traducción basada en estrategias de domesticación según Venuti o una dimensión dinámica según Nida.

5.2 Ritmo

Para analizar el ritmo de las distintas versiones se ha medido la métrica de los versos a través del número de sílabas. Antes que nada, es importante destacar que en la canción en LO no se mantiene ninguna métrica en específico, es decir, los versos van variando de longitud a lo largo de toda la canción. Será luego, durante la canción, cuando Will Smith adaptará las sílabas al tiempo entre verso y verso.

Lo mismo sucede con la versión en castellano, en alguna ocasión haya alguna estrofa con métrica constante, pero no es lo común. Sin embargo, la versión en español neutro sí que trata, en más ocasiones que la versión en castellano, de formar estrofas con una métrica coherente. Esto se puede ver en los versos 5-8 y 25-28.

	INGLÉS		CASTELLANO		ESPAÑOL NEUTRO
5	In west Philadelphia, born and raised,	9	Al oeste en Filadelfia, crecía y vivía	14	En Filadelfia yo nací y crecí,
6	on the playground was where I spent most of my days.	12	sin hacer mucho caso a la policía.	12	con goma de mascar y basket era feliz.
7	Chillin' out maxin' relaxin' all cool	10	Jugaba al basket sin cansarme demasiado	13	Siempre tranquilo, sin prisa ni nada.
8	and all shootin some b-ball outside of the school.	12	porque por las noches me sacaba el graduado.	14	Nada de escuela instalado en la fiaca.

25	I pulled up to the house about seven or eighth	12	A las siete llegué a aquella casa	10	Al fin llegué a una mansión de lo más elegante
26	and I yelled to the cabbie 'Yo homes smell ya later'.	13	y salí de aquel taxi que olía a cuadra.	12	y le dije al taxista: «¡Ponte desodorante!»
27	I looked at my kingdom, I was finally there	12	Estaba en Bel Air y la cosa cambiaba.	12	Mirando mi reino finalmente pensé:
28	to sit on my throne as the Prince of Bel Air	11	Mi trono me esperaba, el príncipe llegaba.	14	«Ha llegado el príncipe de todo Bel-Air».

Es decir, la versión al español neutro no solo se preocupa por el ritmo de la canción más que la versión al castellano, sino que además trata de mejorar el original en inglés en este aspecto al añadir algunos versos con cierta coherencia métrica.

5.3 Rima

La rima es la principal característica de la canción en el original. Se trata de una rima sencilla de tipo AABB, es decir, de los cuatro versos de la estrofa, los dos primeros y los dos últimos riman entre sí. Consecuentemente, ambas traducciones han dado prioridad a la rima y esta se ha mantenido durante toda la canción.

Se podría destacar que la rima en el original es, por lo general, consonante. Esta característica se ha intentado trasladar a ambas traducciones al español. Sin embargo, se puede observar que en la versión al español neutro la rima tiende a ser más asonante, mientras que en la versión al castellano intenta primar la rima consonante, como se puede ver en los siguientes versos. En las siguientes tablas se han resaltado del mismo color aquellas palabras que riman. En morado, la rima AA y en amarillo la rima BB.

	INGLÉS		CASTELLANO		ESPAÑOL NEUTRO	
5	In west Philadelphia, born and raised ,	A	Al oeste en Filadelfia, crecía y vivía	A	En Filadelfia yo nací y crecí ,	A
6	on the playground was where I spent most of my days .	A	sin hacer mucho caso a la policía .	A	con goma de mascar y basket era feliz .	A
23	If anything I could say that this cab was rare ,	B	Quería conocer a la clase de parientes	B	No le di importancia y lo abordé	B
24	but I thought 'Nah, forget it' - 'Yo, homes to Bel Air '	B	que me espera en Bel Air con aire sonriente .	B	y me dije a mí mismo: «Casi estás en Bel- Air ».	B

Se dan, asimismo, un par de particularidades que merece la pena analizar. Por un lado, en la versión original del inglés, en el cambio de la segunda estrofa a la tercera, ocurre que la rima de los primeros versos de la tercera estrofa (9 y 10) mantienen la rima de los últimos versos de la segunda estrofa (7 y 8). Al hacer esto, se le da una mayor continuidad y cohesión a la canción completa. Esta particularidad, sin embargo, no se da en ninguna de las traducciones al español.

	INGLÉS		CASTELLANO		ESPAÑOL NEUTRO	
7	Chillin' out maxin' relaxin' all cool	B	Jugaba al basket sin cansarme demasiado	B	Siempre tranquilo, sin prisa ni nada .	B
8	and all shootin some b-ball outside of the school .	B	porque por las noches me sacaba el graduado .	B	Nada de escuela instalado en la fiaca .	B
9	When a couple of guys, who were up to no good ,	B	Cierto día, jugando al basket con amigos	A	Luego los maliantes, aún ignoro por qué ,	A
10	started making trouble in my neighborhood .	B	unos tipos del barrio me metieron en un lío .	A	buscaron problemas y me les enfrenté .	A

Además, en la versión del español neutro se rompe con la norma de la rima AABB en una ocasión, en el verso 12, en la que quedan dos versos sin rimar. Esta particularidad corta la dinámica de la canción y da la sensación al oyente de que la estrofa ha quedado inacabada o incompleta. Se muestra en la siguiente tabla con el color verde:

	INGLÉS		CASTELLANO		ESPAÑOL NEUTRO	
11	I got in one little fight and my mom got scared .	B	Y mi madre me decía una y otra vez :	B	Mi mami asustada muy seria me dijo :	B
12	She said 'You're movin' with your auntie and uncle in Bel Air '.	B	«¡Con tu tío y con tu tía irás a Bel Air !»	B	«Te mudas ahora mismo con tus tíos de Bel- Air ».	C

Otro aspecto de la rima, aunque también se encuentre muy ligado a la cantabilidad que se analizará más adelante, es si las versiones han tratado de rimar bajo los mismos fonemas. Los versos que, en español, hayan tratado de mantener la rima bajo el mismo fonema que en inglés, serán por lo tanto más fieles al original.

En este caso, las diferencias entre las distintas versiones son bastante insustanciales, ya que ambas logran en varias ocasiones crear versos en los que los fonemas de la rima coincidan con el original. Quizás podría decirse que la versión al castellano se sitúa ligeramente por delante que la versión al español neutro al mantener un mayor número de veces ocasiones la rima bajo los mismos fonemas:

	INGLÉS		CASTELLANO		ESPAÑOL NEUTRO
3	And I'd like to take a minute, just sit right there ,		Sin comerlo ni beberlo llegué a ser		Cambió de arriba abajo, lo que nunca pensé .
4	I'll tell you how I became the prince of a town called Bel Air		el chuleta de un barrio llamado Bel Air .		Y llegué a ser el príncipe de todo Bel- Air .

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
11	I got in one little fight and my mom got scared .	Y mi madre me decía una y otra vez :	Mi mami asustada muy seria me dijo:
12	She said 'You're movin' with your auntie and uncle in Bel Air '.	«¡Con tu tío y tu tía irás a Bel Air !»	«Te mudas ahora mismo con tus tíos de Bel-Air».
17	First class, yo! This is bad .	¡Por Dios! No está nada mal .	¡Qué clase! En copa de champaña
18	Drinking orange juice out of a champagne glass .	Zumo de naranja en una copa de champán .	me dieron mi jugo, ¡qué terrible patraña!
27	I looked at my kingdom, I was finally there	Estaba en Bel Air y la cosa cambiaba.	Mirando mi reino finalmente pensé :
28	to sit on my throne as the Prince of Bel Air	Mi trono me esperaba, el príncipe llegaba.	«Ha llegado el príncipe de todo Bel- Air ».

Por tanto, en cuanto a rima, ambas versiones al español se encuentran bastante a la par, ya que lo importante era la rima AABB y ambas lo han mantenido, salvo por una excepción en el caso del español neutro. En lo que respecta a rimar usando los mismos fonemas que el original, ambas versiones tratan de imitarlo en algunas ocasiones, pero no es la norma general. Y en cuanto a la rima asonante que predomina en ambas versiones, las dos se alejan del original en inglés que presenta por lo general una rima consonante.

Las diferencias en cuanto a calidad de ambas traducciones son mínimas porque la rima es uno de los aspectos más importantes de la canción. Serían pequeños detalles como la rima suelta o menos rima consonante los que harían que la versión en castellano prevaleciera sobre la versión en español neutro en este aspecto.

5.4 Naturalidad

La naturalidad de una traducción se mide en función de si ha conseguido mantener el registro adecuado, si transmite el mensaje de manera clara y directa y si se puede entender fácilmente.

Ambas traducciones han sido capaces de transmitir el mensaje claro y directo, sin embargo, estas no son las únicas características de la naturalidad. Lo que marcará la diferencia en este caso será el registro utilizado.

En este caso, el registro de la versión original es un registro muy informal y prima el uso de vocabulario y expresiones del lenguaje juvenil. En las traducciones al español se ha intentado mantener este registro informal. Sin embargo, no siempre han mantenido las expresiones juveniles con respecto al original. En vez de eso, han intentado compensar esas carencias en otros versos, ya sean anteriores o posteriores.

Véase, por ejemplo, la siguiente tabla, en la que están resaltadas en negrita todas las expresiones y vocabulario del lenguaje juvenil:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
2	my life got flipped-turned upside down.	y de cómo el destino cambió mi movida.	de cómo mi vida se transformó.
7	Chillin' out maxin' relaxin' all cool	Jugaba al basket sin cansarme demasiado	Siempre tranquilo, sin prisa ni nada.
8	and all shootin some b-ball outside of the school.	porque por las noches me sacaba el graduado.	Nada de escuela instalado en la fiaca.
16	I put my Walkman on and said, 'I might as well kick it '.	y entonces me di cuenta de la grave situación.	y yo me dije: «Willy, ¡qué resignación!».
26	and I yelled to the cabbie 'Yo homes smell ya later! '.	y salí de aquel taxi que olía a cuadra.	y le dije al taxista: «¡Ponte desodorante!»

Encontramos, por lo tanto, gran cantidad de expresiones juveniles en el original, que no siempre se han traducido o compensado en el mismo verso en ambas versiones al español, pero que la versión al español neutro presenta grandes carencias de lenguaje juvenil.

Para ilustrar el siguiente ejemplo, se han resaltado del mismo color las expresiones juveniles que se intentan traducir o se consideran equivalentes para ambas versiones con el fin de mantener el lenguaje relajado del original:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
7	Chillin' out maxin' relaxin' all cool	Jugaba al basket sin cansarme demasiado	Siempre tranquilo, sin prisa ni nada.
8	and all shootin some b-ball outside of the school.	porque por las noches me sacaba el graduado.	Nada de escuela instalado en la fiaca ¹ .

Como se puede observar, aunque no se mantenga en el mismo orden ni en el mismo verso exacto, sí que se trata de compensar en otros versos al utilizar dicho registro informal y lenguaje coloquial típico juvenil.

¹ Según la el Diccionario de la RAE, la palabra *fiaca* hace referencia en el lenguaje coloquial argentino a la pereza, falta de entusiasmo y a la desgana.

Se puede asimismo destacar que a lo largo de toda la traducción al castellano que encontramos un mayor número de expresiones y vocabulario juvenil en esta versión que en la versión al español neutro. El lenguaje juvenil en la versión al castellano va un paso más allá cuando nos encontramos versos en los que en la versión en inglés no presenta ninguna característica específica del lenguaje juvenil, o quizás un tono muy leve, pero en castellano se exagera. En la siguiente tabla se han resaltado aquellos términos que denotan lenguaje juvenil:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
19	Is this what the people of Bel-Air living like?	Si estas son las pibas de Bel Air...	Si en Bel-air así se vive en todo pensé:
20	Hmm this might be alright.	¡ Yeah! ¡Esto sí que es demasié!	«Hmm, podría estar bien».
22	The license plate said “ fresh ” and it had dice in the mirror.	Su molonga matrícula me fascinó.	que decía fresco, yo no sé por qué.
26	and I yelled to the cabbie ' Yo homes smell ya later '.	y salí de aquel taxi que olía a cuadra .	y le dije al taxista: «¡Ponte desodorante!»

El hecho de exagerar y añadir términos del lenguaje juvenil donde no los había en el original contribuye a que el conjunto de la canción transmita una mayor cohesión y un registro informal, que se adecúa a lo que se ve en las imágenes. Sin embargo, puede dar lugar también a que suene tan exagerado que parezca una parodia o sarcasmo.

Por otro lado, la versión al español neutro cuenta con alguna que otra expresión juvenil, pero también presenta una serie de expresiones que podrían considerarse parte de un registro más elevado o que quizás no diría una persona joven en ese contexto. Por ejemplo, véanse las siguientes estructuras resaltadas en negrita:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
9	When a couple of guys, who were up to no good,	Cierto día, jugando al basket con amigos	Luego los maliantes, aún ignoro por qué ,
16	I put my Walkman on and said, 'I might as well kick it'.	y entonces me di cuenta de la grave situación.	y yo me dije: «Willy, ¡ que resignación! ».
23	If anything I could say that this cab was rare,	Quería conocer a la clase de parientes	No le di importancia y lo abordé

Las estructuras resaltadas no presentan ningún tipo de error gramatical o léxico, pero sí semántico. Son estructuras que denotan un registro un poco más formal de lo que quizás se quiere transmitir desde el original. Chocan con las expresiones del lenguaje juvenil que sí que se han utilizado en otras ocasiones y que se han resaltado anteriormente ya

que es improbable que un joven diga simultáneamente *la fiaca* y *aún ignoro por qué* en el mismo contexto y con las mismas personas, por lo que le hace perder no solo naturalidad, sino también cohesión a esta versión.

Por tanto, en cuanto a la naturalidad de las traducciones, ambas versiones transmiten bien el mensaje de manera clara y directa y se diferencian principalmente en registro. La versión al castellano incluye un mayor número de expresiones y vocabulario típicos del lenguaje juvenil, hasta el punto en el que añade donde no había en el original. La versión al español neutro cuenta con expresiones y vocabulario del lenguaje juvenil, pero también presenta algunas construcciones gramaticales y léxicas no tan comunes de este lenguaje, por lo que podría confundir al público objetivo de la serie.

5.5 Cantabilidad

La característica de la cantabilidad defiende que la traducción tiene que poder cantarse, es decir, que debe parecer que se fue diseñada directamente en la LM. Sin embargo, el inglés suele destacar por presentar frases mucho más cortas y concisas que el español y eso, en muchas ocasiones, supone problemas a la hora de traducir. Por norma general, los angloparlantes utilizan palabras y construcciones gramaticales más cortas que los hispanoparlantes y por ello las traducciones al español son más largas que el original en inglés.

En este caso, por lo general, las frases no son tan cortas como para que supongan un problema demasiado grave. Es probable que si hubiera más flexibilidad de espacio y tiempo en español se dieran frases más largas, pero da suficiente margen para crear frases que suenen naturalmente hechas en español. Por ejemplo:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
15	She gave me a kiss and then she gave me my ticket,	Me dio la maleta y el billete de avión	Me dio un gran beso y un boleto de avión

Ante la problemática de que en inglés la mayoría de las palabras terminan con sílabas cerradas, además de que muchas son monosílabas, ambas versiones del castellano han optado por acabar todos los versos con palabras agudas para no perder el acento y el énfasis del inglés y que además también suenen naturales y cantables en español. El «fortísimo» de Low, ya abordado en apartados anteriores, explicaba que deben coincidir en la traducción aquellas sílabas con acento en el original.

Véase en la siguiente tabla que en la versión inglesa se ha resaltado que los versos en inglés se terminan con palabras de sílabas cerradas y en las versiones al español con palabras agudas:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
21	I whistled for a cab and when it came near .	Llamé a un taxi, cuando se acercó .	Llamé un taxi y al mirarlo noté
22	The license plate said “fresh” and it had dice in the mirror .	Su molonga matrícula me fascinó .	que decía fresco, yo no sé por qué .

La mayoría de las frases en el original presentan el acento en la última palabra del verso y por eso se han buscado frases en la traducción que terminasen con una palabra aguda.

Asimismo, también ha ayudado el hecho de que la palabra *Bel-Air* se repita en 5 versos a lo largo de la canción, ya que contribuye a esa cantabilidad al poder mantener una palabra en inglés. Véase:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
4	I'll tell you how I became the prince of a town called Bel-Air	el chuleta de un barrio llamado Bel-Air .	Y llegué a ser el príncipe de todo Bel-Air .
12	She said 'You're movin' with your auntie and uncle in Bel Air '.	«¡Con tu tío y tu tía irás a Bel Air! »	«Te mudas ahora mismo con tus tíos de Bel-Air ».

Otro ejemplo de este «fortísimo» se puede apreciar al inicio de la canción y al inicio de la segunda estrofa, donde en inglés se hace especial énfasis en la primera sílaba:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
1	Now , this is a story all about how	Ahora escucha la historia de mi vida	Y esta es la historia, pongan atención,
5	In west Philadelphia, born and raised,	Al oeste en Filadelfia, crecía y vivía	En Filadelfia yo nací y crecí,

En el primer verso, en la palabra *now*, en la canción se alarga la vocal «o»; y en el quinto verso en la palabra *in*, la «i». Este énfasis al principio de las estrofas se ha tratado de trasladar al español con algunas diferencias. En el primer verso, en castellano se ha escogido la palabra «ahora» donde la «a» inicial se alarga. En la traducción del español neutro, se da la opción de alargar esa «y» al inicio, pero luego en la canción se ha decidido omitir este acento inicial o no se ha exagerado de la misma manera que en el

original. En el quinto verso, sí que han logrado mantener el énfasis inicial tanto en las traducciones como en la versión cantada con «al» y «en».

Otro ejemplo de la traducción de la cantabilidad se puede apreciar en el verso 25:

	INGLÉS	CASTELLANO	ESPAÑOL NEUTRO
25	I pulled up to the house about seven or eight	A las siete llegué a aquella casa	Al fin llegué a una mansión de lo más elegante

A lo largo de la canción la norma es que los versos se pronuncien de seguido, sin muchas pausas, salvo en algunas ocasiones en el cambio de estrofa. Sin embargo, en el verso 25 ocurre una particularidad en el original, y es que separa bien las sílabas al cantar: *I-pulled-up*. Es decir, realiza una pequeña pausa entre cada sílaba para luego retomar el ritmo acelerado de la canción. Esto podría ser otro ejemplo del fortísimo, que se ha conseguido trasladar en las traducciones. En la versión al castellano se utilizan las tres primeras sílabas: *a-las-sie* para realizar esas pequeñas pausas enfáticas antes de volver con el ritmo acelerado. En la versión al español neutro, sin embargo, solo hace ese énfasis y pausa en las dos primeras sílabas: *al-fin*.

Por ello, en cuanto a la cantabilidad, ambas versiones han realizado un buen trabajo con las palabras con sílabas cerradas y las palabras agudas. Sin embargo, cabría destacar que la versión al castellano ha tratado imitar más fielmente al original con respecto a ciertos aspectos de la cantabilidad, por ejemplo, al exagerar las mismas sílabas y realizar las mismas pausas. La versión al español neutro también ha tratado simular dichos acentos, pero quizás de una manera menos exacta al original.

6. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar a lo largo de todo el trabajo, la traducción de canciones en el mundo audiovisual es una tarea mucho más complicada de lo que pueda parecer. A diferencia de los textos escritos, los textos destinados al mundo audiovisual requieren, como explica Agost (1999), una serie de sincronismos específicos: de contenido, visual y de caracterización.

Por otro lado, a través de autores como Nida y Venuti, se ha demostrado en el trabajo que la traducción se debe entender desde el punto en el que implica que nunca va a haber una traducción exacta ya que no existen dos culturas iguales. Según Katan (1999), se debe comprender la labor del traductor como un mero mediador cultural. Como solución, se deberán seguir estrategias de traducción de elementos culturales, como la teoría de la equivalencia de Nida (1964) o la extranjerización vs la domesticación de Venuti (1999). En este caso, se ha demostrado que la traducción al español neutro ha optado por una dimensión más formal y la extranjerización, ya que le ha dado más importancia mantener la fidelidad del texto en LO; mientras que la traducción al castellano, por una dimensión más dinámica y la domesticación, ya que ha primado la naturalidad del texto en LM.

Además de las diferencias culturales, existen una serie de dificultades añadidas que los traductores deberán tener en cuenta a la hora de traducir canciones, entre ellas no solo la supeditación a la imagen, sino también cuestiones como el público objetivo, la rima y la finalidad de la canción, entre otros. Para ello, existen varias estrategias que ayudarán a los traductores a realizar una traducción de la canción completa, fiel y, sobre todo, cantable.

El pentatlón de Low (2003) incluye una serie de criterios que podrán contribuir a una buena traducción de la canción. Entre ellos se encuentra el sentido, el ritmo, la rima, la naturalidad y, sobre todo, la cantabilidad, ya que por muy buena que sea la traducción, si no es cantable, no podrá cumplir correctamente su objetivo. Es decir, la cantabilidad ha demostrado ser uno de los aspectos más importantes para la traducción de canciones ya que las decisiones de traducción se deberán tomar teniendo en cuenta la musicalidad del texto.

En este trabajo también se ha definido también el español neutro y se han explicado sus características. A grandes rasgos, el español neutro busca no presentar ningún tipo de

particularidad léxica, gramatical o de entonación procedente de alguna región geográfica en específico. Es decir, pretende no incluir ningún rasgo dialectal con el fin de que se comprenda en el mayor número de regiones geográficas posibles.

En cuanto a las diferencias entre el español neutro y el castellano con respecto a las estrategias de traducción que se han utilizado para esta canción en específico, ambas versiones presentan un buen trabajo de traducción y han seguido los criterios necesarios para dar lugar a una canción que transmita el mensaje claro, de manera directa y que se pueda cantar.

Siguiendo los criterios que se han utilizado para analizar las traducciones, se puede confirmar que ambas versiones son de buena calidad. Se ha demostrado que la versión al español neutro se ha preocupado más por la métrica en el ritmo y se ha mantenido más leal al original en cuanto a sentido gracias a seguir una estructura muy similar. La versión en castellano, por otro lado, destaca ligeramente en la rima y en la cantabilidad, pero, sobre todo, en la naturalidad, ya que se ha centrado en el público y presenta un mayor número de rasgos típicos del lenguaje juvenil.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Agost, R. (1999). Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.
- Agramunt, V. (2016). Una historia del doblaje. *Cuadernos de U.M.E.R.* 94, págs. 1-24. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca.
- Aja, J. L. (2018). Teoría de la Traducción [Apuntes]. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid.
- Barambones, J. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: Estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*. País Vasco: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Casado, M. (1989). «Léxico e ideología juvenil», en Rodríguez González, F. (ed.), *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid: Fundamentos, 167-201.
- Castro, X. (1996). El español neutro en la traducción. Ponencia en Colorado Springs. Congreso anual de la ATA. Recuperado el 9 de abril de 2020 de: <http://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traduccin/>
- Chaume, F. (1999). La traducción audiovisual: Investigación y docencia, *Perspectives: Studies in Translatology*, 7:2, 209-219.
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Chaves, M. J. (1996). *La traducción del texto audiovisual*. Universidad de Granada. En Emilia Alonso et al (eds.), *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Tomo II, Sevilla.
- Demonte, V. (2001). *El español estándar (ab)suelto. Algunos ejemplos del léxico y la gramática*. Panel en el II Congreso Internacional de la Lengua Española, Valladolid. Recuperado el 8 de abril de 2020 de: http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/demonte_v.htm
- Díaz, I. (2017). *El español neutro en la traducción literaria* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid.
- Doblaje wiki (n.d). El príncipe del rap en Bel Air. Recuperado el 2 de marzo de 2020 de: https://doblaje.fandom.com/es/wiki/El_pr%C3%ADncipe_del_rap_en_Bel_Air

- Emmons, S. (2012). *The Singer's Dilemma: Tone Versus Diction*. Recuperado el 8 de abril 2020, de Focus on Vocal Technique:
<http://www.sci.brooklyn.cuny.edu/~jones/Shirlee/diction.html>
- Frazon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator*. Volume 14, Number 2, 373-99
- Fundéu (2010). El español general o estándar. Fundéu BBVA. Recuperado el 8 de abril de 2020 de <https://www.fundeu.es/noticia/el-espanol-general-o-estandar-5761/>
- Gómez, A. (2012). *Español neutro o internacional*. Fundéu BBVA. Recuperado el 7 de marzo de 2020 de <https://www.fundeu.es/escribireninternet/espanol-neutro-o-internacional/>
- Hall, E. T. (1976). *Beyond culture*. Random House USA Inc.
- Hernández, C. (1991) El lenguaje coloquial juvenil. *Centro Virtual Cervantes*, Boletín AEPE N°38-39, págs. 11-29.
- Jorgensen, A. M.; Martínez, J. A. (2007). Los marcadores del discurso del lenguaje juvenil de Madrid. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL* 2007, 6(10):1-18.
- Katan, D. (1999). *Translating Cultures*. Nueva York: Routledge.
- Low, P. (2003) *Singable translations of songs*, *Perspectives: Studies in Translatology*, 11:2, 87-103,
- Marimón-Llorca, C.; Santamaría-Pérez, I. (2001). Procedimientos de creación léxica en el lenguaje juvenil universitario. *ELUA. Estudios de Lingüística*. N. 15, pp. 87-114.
- Mayoral, R. (2002). Estado de la cuestión y perspectivas de la traducción audiovisual. *Actas de las IIª Jornadas de Jóvenes Traductores*: diciembre, págs. 47-76.
- Nida, E. (1964) *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. Londres: Leiden.
- Orrego, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, Vol. 6, N°. 2, págs. 297-320

Petrella, L. (1998). El español «neutro» de los doblajes: intenciones y realidades. Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 7 de marzo de 2020 de:

<https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>

Real Academia Española. (2005). Diccionario Panhispánico de Dudas. (Asociación de Academias de la Lengua Española, Ed.). Barcelona: Taurus.

Reyna, R. (2016). ‘How the Fresh Prince of Bel-Air’ Reached Out to a Generation in Need. *Medium*. Recuperado el 2 de marzo de 2020 de:

<https://medium.com/@ThekNOwYouthMedia/how-the-fresh-prince-of-bel-air-reached-out-to-a-generation-in-need-a5e7caead982>

Venuti, L. (1998) *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge.

Zimmerman, K. (1996). Lenguaje juvenil, comunicación entre jóvenes y oralidad. En Kotschi, T.; Oesterreicher, W.; Zimmerman, K. [eds.] *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, 475-514. Recuperado el 8 de abril de 2020 de

https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001988/BIA_059_475_514.pdf

8. ANEXO

8.1 LETRA DE LA CANCIÓN ORIGINAL EN INGLÉS

Now, this is a story all about how
my life got flipped-turned upside down.
And I'd like to take a minute, just sit right there,
I'll tell you how I became the prince of a town called Bel Air
In west Philadelphia, born and raised,
on the playground was where I spent most of my days.
Chillin' out maxin' relaxin' all cool
and all shootin some b-ball outside of the school.
When a couple of guys, who were up to no good,
started making trouble in my neighborhood.
I got in one little fight and my mom got scared.
She said 'You're movin' with your auntie and uncle in Bel Air'.
I begged and pleaded with her day after day,
but she packed my suit case and sent me on my way.
She gave me a kiss and then she gave me my ticket,
I put my Walkman on and said, 'I might as well kick it'.
First class, yo! This is bad.
Drinking orange juice out of a champagne glass.
Is this what the people of Bel-Air living like?
Hmm this might be alright.
I whistled for a cab and when it came near.
The license plate said “fresh” and it had dice in the mirror.
If anything I could say that this cab was rare,
but I thought 'Nah, forget it' - 'Yo, homes to Bel Air'
I pulled up to the house about seven or eighth
and I yelled to the cabbie 'Yo homes smell ya later'.
I looked at my kingdom, I was finally there
to sit on my throne as the Prince of Bel Air

8.2 LETRA DE LA CANCIÓN EN CASTELLANO

EL PRÍNCIPE DE BEL-AIR

Ahora escucha la historia de mi vida
y de cómo el destino cambió mi movida.
Sin comerlo ni beberlo llegué a ser
el chuleta de un barrio llamado Bel Air.

Al oeste en Filadelfia, crecía y vivía
sin hacer mucho caso a la policía.
Jugaba al basket sin cansarme demasiado
porque por las noches me sacaba el graduado.

Cierto día, jugando al basket con amigos
unos tipos del barrio me metieron en un lío.
Y mi madre me decía una y otra vez:
«¡Con tu tío y con tu tía irás a Bel Air!»

Después de rogarla, incluso la besé,
se dio media vuelta y me trató como a un bebé.
Me dio la maleta y el billete de avión
y entonces me di cuenta de la grave situación.

¡Por Dios! No está nada mal.
Zumos de naranja en una copa de champán.
Si estas son las pibas de Bel Air...
¡Yeah! ¡Esto sí que es demasié!

Llamé a un taxi, cuando se acercó.
Su molonga matrícula me fascinó.
Quería conocer a la clase de parientes
que me espera en Bel Air con aire sonriente.

A las siete llegué a aquella casa
y salí de aquel taxi que olía a cuadra.
Estaba en Bel Air y la cosa cambiaba.
Mi trono me esperaba, el príncipe llegaba.

¡Hah!

8.3 LETRA DE LA CANCIÓN EN ESPAÑOL NEUTRO

EL PRÍNCIPE DEL RAP EN BEL AIR

Y esta es la historia, pongan atención,
de cómo mi vida se transformó.
Cambió de arriba abajo, lo que nunca pensé.
Y llegué a ser el príncipe de todo Bel-Air.

En Filadelfia yo nací y crecí,
con goma de mascar y basket era feliz.
Siempre tranquilo, sin prisa ni nada.
Nada de escuela instalado en la fiaca.

Luego los maliantes, aún ignoro por qué,
buscaron problemas y me les enfrenté.
Mi mami asustada muy seria me dijo:
«Te mudas ahora mismo con tus tíos de Bel-Air».

Lloré y le supliqué de noche y de día,
pero hizo mis maletas y me envió con mi tía.
Me dio un gran beso y un boleto de avión
y yo me dije: «Willy, ¡que resignación!».

¡Qué clase! En copa de champaña
me dieron mi jugo, ¡qué terrible patraña!
Si en Bel-air así se vive en todo pensé:
«Hmm, podría estar bien».

Llamé un taxi y al mirarlo noté
que decía fresco, yo no sé por qué.
No le di importancia y lo abordé
y me dije a mí mismo: «Casi estás en Bel-Air».

Al fin llegué a una mansión de lo más elegante
y le dije al taxista: «¡Ponte desodorante!»
Mirando mi reino finalmente pensé:
«Ha llegado el príncipe de todo Bel-Air».

¡Aaaaah!

8.4 TABLA COMPARATIVA COMPLETA

	INGLÉS		CASTELLANO		ESPAÑOL NEUTRO		
1	Now, this is a story all about how	A 10	Ahora escucha la historia de mi vida	A 12	Y esta es la historia, pongan atención,	A 10	
2	my life got flipped-turned upside down.	A 8	y de cómo el destino cambió mi movida.	A 13	de cómo mi vida se transformó.	A 10	
3	And I'd like to take a minute, just sit right there,	B 13	Sin comerlo ni beberlo llegué a ser	B 12	Cambió de arriba abajo, lo que nunca pensé.	B 13	
4	I'll tell you how I became the prince of a town called Bel Air	B 16	el chuleta de un barrio llamado Bel Air.	B 12	Y llegué a ser el príncipe de todo Bel-Air.	B 13	
5	In west Philadelphia, born and raised,	A 9	Al oeste en Filadelfia, crecía y vivía	A 14	En Filadelfia yo nací y crecí,	A 11	
6	on the playground was where I spent most of my days.	A 12	sin hacer mucho caso a la policía.	A 12	con goma de mascar y basket era feliz.	A 13	
7	Chillin' out maxin' relaxin' all cool	B 10	Jugaba al basket sin cansarme demasiado	B 13	Siempre tranquilo, sin prisa ni nada.	B 11	
8	and all shootin some b-ball outside of the school.	B 12	porque por las noches me sacaba el graduado.	B 14	Nada de escuela instalado en la fiaca.	B 13	
9	When a couple of guys, who were up to no good,	B 12	Cierto día, jugando al basket con amigos	A 13	De pronto unos maliantes, aún ignoro por qué,	A 13	
10	started making trouble in my neighborhood.	B 10	unos tipos del barrio me metieron en un lío.	A 15	buscaron problemas y me les enfrenté.	A 12	
11	I got in one little fight and my mom got scared.	A 12	Y mi madre me decía una y otra vez:	B 11	Mi mami asustada muy seria me dijo:	B 12	
12	She said 'You're movin' with your auntie and uncle in Bel Air'.	A 16	«¡Con tu tío y tu tía irás a Bel Air!»	B 13	«Te mudas ahora mismo con tus tíos de Bel-Air».	C 14	
13	I begged and pleaded with her day after day,	A 10	Después de rogarla, incluso la besé,	A 11	Lloré y le supliqué de noche y de día,	A 13	
14	but she packed my suit case and sent me on my way.	A 12	se dio media vuelta y me trató como a un bebé.	A 13	pero hizo mis maletas y me envió con mi tía.	A 16	
15	She gave me a kiss and then she gave me my ticket,	B 13	Me dio la maleta y el billete de avión	B 12	Me dio un gran beso y un boleto de avión	B 11	

16	I put my Walkman on and said, 'I might as well kick it'!	B	14	y entonces me di cuenta de la grave situación.	B	14	y yo me dije: «Willy, ¡qué resignación!».	B	13
17	First class, yo! This is bad.	A	6	¡Por Dios! No está nada mal.	A	7	¡Qué clase! En copa de champaña	A	9
18	Drinking orange juice out of a champagne glass.	A	11	Zumo de naranja en una copa de champán.	A	13	me dieron mi jugo, ¡qué terrible patraña!	A	13
19	Is this what the people of Bel-Air living like?	B	12	Si estas son las pibas de Bel Air...	B	9	Si en Bel-air así se vive en todo pensé:	B	12
20	Hmm this might be alright.	B	6	¡Yeah! ¡Esto sí que es demasié!	B	8	«Hmm, podría estar bien».	B	6
21	I whistled for a cab and when it came near.	A	10	Llamé a un taxi, cuando se acercó.	A	9	Llamé un taxi y al mirarlo noté	A	8
22	The license plate said "fresh" and it had dice in the mirror.	A	14	Su molonga matrícula me fascinó.	A	12	que decía fresco, yo no sé por qué.	A	11
23	If anything I could say that this cab was rare,	B	12	Quería conocer a la clase de parientes	B	14	No le di importancia y lo abordé	B	9
24	but I thought 'Nah, forget it' - Yo, homes to Bel Air!	B	12	que me espera en Bel Air con aire sonriente.	B	13	y me dije a mí mismo: «Casi estás en Bel-Air».	B	13
25	I pulled up to the house about seven or eight	A	12	A las siete llegué a aquella casa	A	10	Al fin llegué a una mansión de lo más elegante	A	14
26	and I yelled to the cabbie 'Yo homes smell ya later!'.	A	13	y salí de aquel taxi que olía a cuadra.	A	12	y le dije al taxista: «¡Ponte desodorante!»	A	14
27	I looked at my kingdom, I was finally there	B	12	Estaba en Bel Air y la cosa cambiaba.	B	12	Mirando mi reino finalmente pensé:	B	12
28	to sit on my throne as the Prince of Bel Air	B	11	Mi trono me esperaba, el príncipe llegaba.	B	14	«Ha llegado el príncipe de todo Bel-Air».	B	12
29				¡Hah!			¡Aaaah!		