



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
CURSO ACADÉMICO 2023/2024
CONVOCATORIA ORDINARIA (JUNIO)

Hip hop y canciones infantiles: traducciones intralingüísticas con *flow*

AUTOR(A): Agudo Delgado, Ainhoa

TUTOR(A): Adrada de la Torre, Javier

En Aranjuez, a 17 de junio de 2024

©2023 Ainhoa Agudo Delgado

Algunos derechos reservados

Este documento se distribuye bajo la licencia "Atribución 4.0 Internacional" de Creative Commons, disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	4
MARCO TEÓRICO	5
METODOLOGÍA	13
ANÁLISIS	14
I. Interpretación mayor	14
<i>Brush</i>	14
<i>Potty Song</i>	17
<i>Count With Me</i>	20
II. Reelaboración.....	23
<i>Humpty Dumpty</i>	23
<i>3 Little Pigs & Big Bad Wolf</i>	24
<i>Cookie Jar</i>	26
III. <i>Send Up (Ironic) Covers</i>	28
<i>The Wheels On The Bus</i>	28
<i>5 Little Ducks</i>	31
<i>Baa Baa Black Sheep</i>	33
CONCLUSIÓN	36
BIBLIOGRAFÍA.....	38

INTRODUCCIÓN

¿Qué es mejor? ¿Un *cover* o su canción original? La llegada de Youtube a la vida de los más pequeños de la casa ha hecho que esta red social la empleen como medio para buscar sus canciones favoritas y cantarlas. Desafortunadamente la variedad de vídeos de entretenimiento infantil no es mucha. Es por ello por lo que la familia Brim decide crear Jools TV, un canal de Youtube donde los niños podrán disfrutar de los llamados *Trapery Rhymes*.

Mediante el análisis de las canciones de este canal se pretende dar visibilidad a la traducción como proceso creativo y como medio para ampliar e incluso mejorar el original; y, por otra parte, reivindicar el estudio del arte contracultural por parte de los académicos de los Translation Studies. En especial, el estudio de la contracultura creada en plataformas online, como lo es Youtube, y consumida por un público lego en la materia.

El presente trabajo se ha dividido en varios apartados. Primero, en el marco teórico, se pondrá en contexto aquellos conceptos relacionados con el trabajo de Jools TV, como los *nursery rhymes*, el hip hop y el versionado de canciones. Por otro lado, se expondrá acerca de la creatividad, la contracultura, la interculturalidad y la traducción cultural; términos no estrechamente ligados al trabajo de este canal, pero sí relacionados con su resultado. Tras el marco teórico, se presentarán las canciones, que se analizarán por medio del Principio de Pentatlón, y la estructura que tomará su estudio. Después, pasamos al análisis, donde estudiaremos y contextualizaremos cada canción. Para ello, se han creado una serie de tablas donde ubicar los fragmentos de las canciones que se quieran analizar, y poder compararlas con mayor claridad. Por último, se cerrará con una serie de conclusiones extraídas a partir de la teoría expuesta y el análisis realizado.

La idea de realizar este trabajo surgió a raíz de ver un vídeo de Jools TV que se hizo viral. En él, los comentarios estaban repletos de usuarios sorprendidos por la transformación que habían experimentado las canciones infantiles. Se trataba de una traducción intralingüística que habían adaptado tanto que casi ni se reconocía cuál era su original. Mi idea era convertir esa canción en mi propio Trabajo de Fin de Grado, pero no sabía cómo enfocarlo. Un año antes se había impartido el *II Congreso Internacional de Traducción e Interpretación: Traducción como mediación (inter)cultural* en la universidad, y la ponencia de Javier Adrada de la Torre (*Somebody Whom I Used to Know: traducciones medievales multimodales en el siglo XXI*) fue el punto de inflexión del trabajo; donde me pude inspirar.

MARCO TEÓRICO

Para comenzar, es necesario abordar el tema principal en torno al que gira este trabajo: la música. Según autores como Orejuela Rojas (2011, p. 749), «la música está presente en todas las culturas y nos acompaña desde los albores de la historia de la humanidad». Surgió de manera simultánea al lenguaje, debido a la necesidad de comunicarse y cooperar. Mientras, Victoria Casas (2001, p. 199) expone que la música «es parte de nuestra vida cotidiana y se encuentra presente en todas las actividades de la cultura del hombre: en el juego, en las rondas, en las expresiones religiosas, en las expresiones emocionales, etc».

Uno de los géneros musicales en los que se basa el trabajo es el hip hop. Sin embargo, este no es solo «una música de mezclas e influencias de otras, sobre todo afroamericana (soul, funk, Rythm and Blues) incluyendo ritmos caribeños» (Guil Walls, 2009, p. 30). Se trata de un movimiento urbano cultural y artístico que incluye música (rap, ragga, beat-box, breakbeat), baile (breakdance) y arte (graffiti).

«Surgido a finales de los años 60 del siglo XX de mano de las comunidades afroamericanas y latinoamericanas de barrios populares neoyorquinos como Bronx, Queens y Brooklyn, la verdadera filosofía de Hip-hop lucha contra la violencia, la droga y el racismo» (Guil Walls, 2009, p. 30). En cambio, Rodríguez Álvarez e Iglesias Da Cunha (2014, p. 165) no se cierran simplemente a tal definición, consideran que es cultura, subcultura o filosofía, debido a que el colectivo de personas ligado a este género «tienen una particular manera de ver, pensar y hacer en sus vidas».

Para comenzar a hablar del público en el que se centra el trabajo y revelar el siguiente punto, cabe destacar que el hip hop «le ofrece al joven la posibilidad de construir maneras de ser y actuar en el mundo, además logra satisfacción psíquica y emocional» (Garcés Montoya *et al.*, 2014, p. 127). El poder que desprende su música, el ritmo y la combinación de frases que describen una realidad oculta generan un gran impacto en los jóvenes que buscan identificarse y reconocerse en esta «realidad cultural» (Murillo, 2011, p. 7).

El rap, uno de los géneros musicales encuadrados dentro del hip hop, cuenta con un compás de cuatro por cuatro que le otorga a la música un ritmo constante perfecto para marcar con los pies. Según Bunburyodo Music¹, un elemento fundamental del rap es el *beat*; el patrón de ritmo que se utiliza como base para las letras y las melodías. Existen diversos tipos de *beats*, pero el que nos atañe en este trabajo es el famoso trap, un subgénero del rap que surgió en el sur de los Estados Unidos y cuyo instrumental recuerda a la música electrónica. En el trap se utilizan sintetizadores, hit-hats o cajas rítmicas que, unidos a los subgraves², el auto-tune, las voces distorsionadas, los rolls y risers y las escalas menores, se obtiene un género musical muy versátil capaz de adaptarse para crear canciones con diversos estilos. Otro elemento determinante en el rap es el *flow*. De acuerdo con Adams (2009, p. 2) «“flow” describes all of the rhythmical and articulative features of a rapper’s delivery of the lyrics». O como lo describe Guil Walls (2009, p. 33): «interacción que se crea entre las rimas del cantante o cantantes con los ritmos de fondos añadidos por el Dj». En el *flow*, además, se incluye la entonación o énfasis, es decir, dar un determinado tono a la voz. En definitiva, el *flow* es la esencia personal de cada artista.

Existen cinco tipos de *flow*: el agresivo, el suave, el rápido, el lento y el *flow* melódico. El primero, el *flow* agresivo, cuenta con un tono agresivo y enérgico con el que se transmite un mensaje poderoso. En cambio el segundo, el *flow* suave, sigue un tono relajado y suave que

¹ Artículo disponible en: <https://www.bunburyodomusic.com/tipos-de-beats-de-rap/> (último acceso: 01/04/2024)

² Se trata de las frecuencias más graves dentro del espectro de frecuencias de sonido.

suele emplearse en canciones de amor o en aquellas con un ambiente romántico y sensual. El *flow* rápido implica tener una gran técnica y capacidad de improvisación debido a su rima a gran velocidad. Por su parte, el *flow* lento crea un ambiente más relajado y suave y se enfoca en la precisión de las palabras, por lo que se suele usar en canciones emotivas. Por último, el *flow* melódico, se caracteriza por crear la melodía a través de la voz, de modo que sus artistas tenderán a enfatizar las rimas y crear distintos ritmos con ella³.

Asimismo, Adams (2009, p. 3) establece dos técnicas que se engloban dentro del *flow* de un rapero o rapera: las técnicas métricas (Metrical Techniques), que implican «la colocación de sílabas que rimen, la colocación de sílabas tónicas, el grado de correspondencia entre las unidades sintácticas y los compases, y el número de sílabas por beat». Y las técnicas articularias (Articulative Techniques), que involucran «la cantidad de legato⁴ o staccato⁵ que se emplea, el grado de pronunciación de las consonantes y el grado en que cualquier sílaba comienza antes o después del beat».

Una forma de ver el origen de la cultura hip hop es mediante el llamado *cultural turn* o *giro cultural* que, en grosso modo, es la creación de nuevos enfoques que consiguen un mayor entendimiento del mundo sociocultural; (...) el giro cultural (...) «no busca solo objetos de conocimiento, sino que también pasa a ser el medio de conocimiento» (Universidad de Toulouse II, 2014, p. 1). El hip hop, nacido en los años sesenta, se creó como «respuesta cultural y juvenil a la desigualdad del modelo económico político capitalista» (Moraga González y Solorzano Navarro, 2005, p. 81). El hecho de que ocurriera en estas fechas no es casualidad; pues tras el asesinato de varios referentes de la lucha por los derechos de la población afroamericana en 1965 y 1968, los jóvenes se veían con la necesidad de expresar su situación social (Lamo, 2006, sin paginación; apud Cheikh Santos, s.f, p. 15). De esta forma, «los jóvenes negros sustituyen los grandes discursos de sus líderes asesinados por uno más callejero». En él cuentan la miseria en la que viven mientras se divierten y crean conciencia política (Cheikh Santos, s.f., p. 15). A lo largo de los setenta, la cultura hip hop se expande por todo el mundo ayudado, en parte, por las nuevas tecnologías, los medios de comunicación masiva internacionales y otros modos de intercomunicación. Gracias a este giro cultural que se dio en la historia, los jóvenes han podido adscribirse a esta filosofía de vida que es el hip hop; se vinculan más allá del gusto y la inclinación casual.

El éxito de esta corriente musical y cultural ha tenido una gran expansión. Es más, ha dejado de ser un movimiento «underground» para convertirse en parte de la industria cultural de la música; lo cual hace que las personas vinculadas al hip hop, y en particular al rap, tengan intereses distantes y a veces contrapuestos. Tanto es así que un sector de rappers cree en la posibilidad de una transformación social a través de sus acciones y otro se limita a aprovechar el momento de las ganancias económicas que puedan generarse con las ventas de los productos ligados a la estética hip hop, que, sin negar su fuerte vinculación con las señas de identidad de esta comunidad (...), puede que sea uno de los elementos más influenciado por el efecto de las dinámicas del «estar de moda» (Rodríguez Álvarez y Iglesias Da Cunha, 2014, p. 166).

Pasando al siguiente punto, nos encontramos con las canciones infantiles. En este caso se hablará de los *nursery rhymes* (también conocidos como *Mother Goose rhymes*) en inglés. Son poemas, canciones y rimas de tradición oral pertenecientes a la literatura infantil. «Dichas rimas son arreglos atractivos y pegadizos de simples palabras que tienen una cualidad musical aun cuando no necesariamente son cantadas» (Green y Miró, 2010, p. 2). Haciendo una

³ Artículo disponible en: <https://gradozerobeats.com/origen-flow-rap/> (último acceso: 01/04/2024)

⁴ En notación musical, es un signo representado mediante una ligadura de articulación. La notas musicales que se vean incluidas dentro de dicha ligadura se deberán interpretar como unidas y no se podrá interrumpir el sonido.

⁵ En notación musical, es un signo de articulación que implica el acortamiento de una nota respecto a su valor original. El signo es un punto que se coloca por encima de la nota y que la separará de la nota anterior con un silencio.

comparativa con la lírica infantil española, «podemos decir que las *nursery rhymes* son a la literatura infantil inglesa lo que el “Cancionero popular infantil” es a la literatura infantil española» (Haces Tamés, 2015, p. 19). De entre sus características podemos mencionar las siguientes:

- Patrones de melodías y ritmos divertidos;
- repetición de fonemas o sonidos al final de varios versos;
- estrofas de cuatro versos;
- lenguaje sencillo;
- rimas dobles;
- estructura de nudo y desenlace;
- facilidad para recordarlas;
- uso de alegorías;
- entretenimiento;
- existencia de una moral dentro de la letra.

Mayormente, se conocen en países anglosajones y están destinados a los más pequeños de la casa para fomentar su educación y aprendizaje. Aunque se desconozca la fecha de origen, se sabe que la primera obra fue *Thirty days hath September*, allá por el siglo XIII. Se popularizaron en Inglaterra gracias al boca a boca, hasta ponerse por escrito.

Existen diversos tipos de *nursery rhymes* dependiendo de su estilo, temática, tono, objetivo o función. Para tener una idea más clara y concisa de su clasificación, se citarán los tipos principales y más conocidos.

Las *lullabies* (Nanas) son las famosas canciones que se les canta a los bebés para irse a dormir. Uno de los clásicos es *Hush little baby*:

*La, la, la, la, lullaby
Hush, little baby, don't you cry
Hush, little baby, don't say a word
Papa's gonna buy you a mockingbird
And if that mockingbird doesn't sing
Papa's gonna buy you a diamond ring
And if that diamond ring is brass
Papa's gonna buy you a looking glass
And if that looking glass gets broke
Papa's gonna buy you a billy goat*

El origen de las *Riddles* (Adivinanzas) provienen de antiguas adivinanzas. Para saber la respuesta solo hay que escuchar esa letra compuesta por metáforas y juegos de palabras. Una de las más conocidas es *Humpty Dumpty*, que trata sobre un huevo:

*Humpty Dumpty sat on a wall.
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses and all the king's men
couldn't put Humpty together again.*

Mediante los *Finger-plays* (Contar con los dedos), los pequeños aprenden a contar de forma oral y con los dedos. Generalmente suelen narrar la historia de un personaje mientras van contando. Por ejemplo: *Five Little Ducks*:

*Five little ducks went out one day.
Over the hill and far away.*

*Mother duck said, "Quack, quack, quack, quack."
But only four little ducks came back.*

1, 2, 3, 4.

*Four little ducks went out one day.
Over the hill and far away.
Mother duck said, "Quack, quack, quack, quack."
But only three little ducks came back.*

Con los *Action rhymes* (Canciones para moverse), los más pequeños bailan al son de la música. Sin duda, la más popular es *Head, Shoulders, Knees, and Toes*:

*Head, shoulders, knees and toes, knees and toes.
Head, shoulders, knees and toes, knees and toes.
and eyes and ears and mouth and nose.
Head, shoulders, knees and toes, knees and toes.*

Por último, tenemos los *Traditional and modern nursery rhymes* (Canciones clásicas y modernas), donde encontramos canciones como *Old MacDonald Had a Farm*, y las modernas, como *Baby Shark* o *The Wheels on the Bus*.

Una vez conceptualizados el hip hop y los *nursery rhymes*, entramos de lleno en lo que está basado el presente trabajo: Jools TV. Este característico canal de YouTube⁶ sube videoclips musicales animados cuyo objetivo es el entretenimiento y la educación, o como se lo conoce en inglés: *Edu-tainment*. «The show recreates your favorite nursery rhymes (in our case, TRAPER Y Rhymes®) and fairy tales, which then collides with the world of hip-hop/trap culture»⁷. El canal se creó con el fin de inspirar y animar a los más pequeños de la casa a soñar a lo grande y a aprender que la imaginación no tiene límites.

Los creadores son los Brim, una familia procedente de Chicago, Estados Unidos. La familia está formada por un padre y una madre cuyo deseo era ver a sus cuatro pequeños en el mundo de la animación. Cuando los Brim tuvieron a su primer hijo, se dieron cuenta de que los vídeos animados que se subían a YouTube tenían muy poca diversidad, y pensaron en lo maravilloso que sería crear contenido para que su hijo lo viera. Y es a partir de ese momento cuando nace el canal. En cuanto al nombre del canal, dado que todos los nombres de los pequeños comenzaban por la letra «j», decidieron crear el acrónimo *Jools TV* a partir de la frase *J's Of Our Lives*.

En definitiva, Jools TV se dedica, en cierto modo, a convertir los *nursery rhymes* que escuchan los niños de habla inglesa desde muy pequeños en lo que ellos llaman *Trapery Rhymes*. Por ende, podemos arriesgarnos a decir que el trabajo de este canal es la traducción musical. Podríamos cerrarnos y definirla simplemente como la transferencia de la letra de una canción de una lengua a otra. Sin embargo, la traducción musical no solo se enfoca en la letra, sino en muchos más elementos relativos a una canción. Martínez y González (2009, p. 1) ofrecen una definición completa y fácil de comprender, en la que abarcan todos aquellos elementos que intervienen a la hora de traducir una canción:

El arte de volver a codificar un texto poético cantado (...), la traducción de una canción no solo consiste en una transferencia de pensamientos o de sentimientos, ni el calco de un texto poético de un idioma a otro, palabra por palabra, sino también en resaltar la estética y el componente sonoro.

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCK30No1sX9vixFePMz6EpCg> (último acceso: 27/02/2024)

⁷ Cita extraída de su página web. Disponible en: <https://joolstv.com/pages/about-us> (último acceso: 07/06/2024)

Además, no solo se trata de traducción musical, sino de traducción intralingüística, definida por Amparo Hurtado (2001, p. 26) como «una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua».

A la hora de llevar a cabo una traducción musical, ha de tenerse en cuenta el Principio de Pentatlón (Low, 2016). Esta teoría se basa en cinco criterios principales que suelen entrar en conflicto en este tipo de traducción. El primero de ellos, la cantabilidad, es un criterio pragmático que exige que la letra de la canción sea cantable según las notas a las que se vaya a llegar. El segundo es el sentido, que se encarga de que la misma esencia del original se traslade y se transmita el mismo mensaje que en la lengua de origen. En tercer lugar se encuentra la naturalidad, cuyo objetivo es que la letra de las canciones sea entendible, clara y concisa o que haya un orden y uso correcto de las palabras. En penúltimo lugar está el ritmo. En este criterio la letra debe encajar a la perfección, por lo que el ritmo original ha de respetarse, y para conseguirlo se deberá adaptar el número de sílabas. Por último se encuentra la rima, la parte primordial de una canción. A pesar de que algunos autores afirmen que la rima se debe mantener en ambas lenguas, Low piensa que esta puede alterarse siempre y cuando la canción rime.

Dentro del mundo de la traducción y la música, en este caso la traducción musical, el trabajo de Jools TV consiste en realizar versiones o, los comúnmente conocidos, *covers*. Una versión es la creación de un tema musical, ya sea grabado o en performance, que surge a partir de una canción existente. En otras palabras, una versión es la actualización de un tema musical cantado por otro autor.

Según López Cano (2012, p. 83), para que una canción se considere *cover* se debe suponer lo siguiente: «1) que existe por lo menos una grabación o performance anterior conocida y reconocida socialmente; 2) que la canción se asocia estrechamente con el cantante o banda de esa versión anterior y con su respectiva escena musical; 3) que se construye sobre el tema un particular sentido de pertenencia a ese cantante, banda y/o escena y 4) que la nueva versión introduce una transformación, de la intensidad que sea, en el espectro de significación de la canción».

El versionado puede tener diversas funciones como el aprendizaje por parte del público que lo escucha, como homenaje, crítica o incluso como apropiación de un tema o autor. Sin embargo, una de las funciones más interesantes de los *covers* y en la que Jools TV está presente es la traducción intercultural. Este tipo de traducción no solo involucra la adaptación de la letra en la lengua meta, sino también transformar el género musical de la versión original, cambiar el género, la etnia o hasta la edad del cantante. Como ejemplo no solo tenemos el de Jools TV; según López Cano (2012, p. 83) «el rock entró al mundo hispanoparlante a principios de los sesenta gracias a versiones de temas en inglés de los que se hacían traducciones nada filológicas de las letras adaptándolas a la idiosincrasia local». De acuerdo con este hecho, podemos respaldar la postura de Limón Aguirre (2013, p. 94):

La interculturalidad se verifica en el hecho de que personas y grupos en convivencia con concepciones diferentes de la vida, del ser, del mundo y de las relaciones implicadas, mediante el dialogo, apuestan a aprender unas de las otras, enriqueciéndose recíprocamente y realizando en complicidad el mundo de los múltiples mundos, como proyecto de vida común.

Entre los tipos de versiones que plantea Mosser (2008, s. p.), las versiones interpretativas son una de las que venimos a tratar en el presente trabajo. Dentro de las mismas se encuentran las interpretaciones menores y las interpretaciones mayores (*minor interpretations*, *major interpretations*), pero es de esta última de la que estaremos hablando en el presente trabajo. A diferencia de las interpretaciones menores, que tienden a conservar la esencia de la canción original como el tempo, la melodía, el instrumental y la letra y que suelen

cantarse a modo de homenaje, las interpretaciones mayores cambian mucho más el tempo y la melodía llegando así hasta a cambiar de género musical.

Otro tipo de versión que presenta López Cano (2012, p. 90) en el que también girará este texto es la reelaboración o recomposición. En ella, aparecen fragmentos de la canción completamente distintos a la de su versión original.

El producto ocupa un lugar ambiguo en relación con la versión de referencia pues, por un lado, es una versión derivada y dependiente de ésta, pero está tan manipulada que puede considerarse como otra composición realizada por el método de parodia: la composición de un nueva obra a partir de algunos elementos característicos de otra diferente.

En nuestro caso, esos fragmentos que se han mencionado hacen referencia a partes de la canción que consisten en rap, cuya letra está ligada al tema de la canción original pero no forma parte de la misma.

Por último, Mosser (2008, s. p.) expone las llamadas *Send-up (Ironic) Covers* o «versión de distanciamiento irónico» (López Cano, 2012, p. 91). En este tipo de versionado, se respeta tanto la letra como la estructura de la canción original, y se introduce ese distanciamiento por medio de la transformación del género. Este alejamiento puede conseguirse por muchos medios: incluyendo un comentario de oposición o contradicción con el significado de la original, revelando la verdad sobre la original... Sin embargo, en nuestro caso ahondaremos este tipo basándonos en el cambio de estilo y género musical.

El proceso de convertir una canción en otra, incluso, distinta o complementaria a esta no resulta nada sencillo. Es aquí donde interviene la creatividad. Para muchos ser creativo implica ser original y crear algo desde cero, pero no siempre es así. Hay autores que no solo conciben la creatividad como un proceso de creación desde cero, sino como un proceso de modificación de algo que ya existe. Así, para Mednick (1962, p. 221) el pensamiento creativo es «the forming of associative elements into new combinations which either meet specified requirements or are in some way useful», y añade que «cuanto más remotos son los elementos de dichas combinaciones, más creativo será el proceso o la solución». De acuerdo con su investigación, existen tres métodos para obtener soluciones creativas, cuyo elemento común es que reúnen elementos asociativos (*associative elements*) (Mednick, 1962, p. 221-222). El primero de ellos es la serendipia (*Serendipity*). En ella, el entorno evoca estímulos afines al mismo que generan esos elementos asociativos necesarios para extraer una solución creativa. El segundo se trata de la similitud (*Similarity*), donde los elementos asociativos necesarios surgen como resultado de la semejanza entre los estímulos que provocan dichos elementos o la semejanza entre estos. Por último, en la mediación (*Mediation*) los elementos asociativos surgen a raíz de la mediación de los elementos comunes entre sí. Si nos detenemos un instante a entender estos métodos de obtención de soluciones creativas, nos daremos cuenta de que es el caso de Jools TV. El objetivo de esta familia era ofrecerles a sus hijos y al resto de niños más diversidad de vídeos animados infantiles (serendipia), por lo que, para que hubiera mayor diversidad, sacaron un producto innovador: unieron el género en tendencia entre los jóvenes (el hip hop) y los *nursery rhymes* (similitud). Y, sin importar las diferencias entre ambos géneros, pudieron mediarlos uniendo las letras infantiles con la base de hip hop (mediación).

Hace ya más de tres décadas que se popularizó versionar canciones ya existentes, ya sea a modo de homenaje, de burla, etc. Hoy en día es muy común ver usuarios de internet publicar multitud de versiones de la última composición de un artista. Por desgracia, esta popularidad ha hecho que haya opiniones muy divididas al respecto; están las personas que se aferran a los originales y las que les dan esa pequeña oportunidad a otras versiones nuevas. Por ello planteamos la siguiente pregunta, que resolveremos más adelante: ¿es mejor la versión original o su *cover*?

La creatividad es una de las facetas que representa parte de lo que es Jools TV, y a raíz de ella se ha creado un producto contracultural. El concepto *contracultura* nació de la mano de Theodore Roszak en 1968 y, como menciona Jordi Costa en el programa de Radio 3 *Utopías* (Sotoca, 2021), «La contracultura supone lanzar un gran no a la cultura de los padres». Así, complementando esta postura, Servando Rocha añade que la contracultura «es el motor del progreso de la cultura». Nadie se podría esperar que un género tan (a menudo) vulgar como el hip hop se mezclaría con la humildad y lo infantil de los *nursery rhymes*. De hecho, a pesar de que este nuevo género musical denominado *Trapery Rhymes* haya gustado por lo general a los padres, son muchos también los que no están muy a favor de ello. El motivo no es más que el origen de esas canciones nuevas. Como ya se ha mencionado, el hip hop y, en concreto, el trap son géneros con letras generalmente vulgares y en varias ocasiones, como se verá en el análisis, esas canciones han servido de inspiración para crear otras nuevas, lo que no ha agradado a muchos padres.

Siguiendo en la línea de la traducción intercultural, explicada más arriba, cabe mencionar la llamada *traducción cultural* (*cultural translation* en inglés), término originalmente acuñado por Homi K. Bhabha (1994, p. 8). Tal y como los académicos de los Translation Studies lo plantean (sobre todo Lefevre y Bassnett) «el estudio de la traducción es también el estudio de la interacción cultural» (Bassnett y Lefevre, 1998, p. IX). Por este motivo, la traducción, en especial la destinada a la transmisión cultural, juega un papel primordial en la comunicación entre culturas. Mediante la traducción cultural podemos conocernos y saber quiénes somos, y gracias a ella entendemos el mundo que nos rodea por medio de los textos y las acciones que realizan las personas (Maitland, 2017, p. 161). Para Sarah Maitland (2017, p. 157) la traducción cultural ofrece «something different and better; a different way of viewing things; a contrapuntal construction of events; a different characterization of the lead characters; a different presumption of authority with which to represent the views of others», lo que complementa la postura de Bielsa (2009, p. 14) de que la traducción «es la clave para comprender los procesos actuales de la globalización cultural caracterizados por la desigualdad y la asimetría». «El propósito de este tipo de traducción no es poner fin al conflicto eliminando las diferencias, sino confrontarlas; hacer ver a las distintas visiones del mundo que existe una disparidad entre ellas y permitir el diálogo prosiga, no solo pese a la diversidad, sino también teniéndola en cuenta» (Martín Ruano, 2018, p. 270).

Según Lefevre (1998, p. 41), la finalidad de una minoría de traducciones es la circulación del *cultural capital*⁸ (capital cultural), en especial, de aquellas «que se reconocen como pertenecientes al capital cultural de una cultura en particular». El capital cultural de una determinada cultura puede «transmitirse, distribuirse y regularse, en cierta medida, mediante la traducción, y no solo entre diferentes culturas, sino también dentro de la misma».

Teniendo en cuenta, entonces, todos estos conceptos de contracultura, interculturalidad y traducción cultural, cabe mencionar el llamado *outward turn*, una propuesta teórica de los Translation Studies en la que se plantea una «apertura» en la perspectiva de estos estudios. En su artículo, Bassnett y Johnston (2019, p. 186-187) mantienen que el propósito del *outward turn* consiste en el refuerzo de los Translation Studies como centro interdisciplinar; «We need to expand our ideas about translation beyond the linguistic and to seek a redefinition of what translation actually is. (...) the field needs to expand outwards, to improve communication with other disciplines, to move beyond binaries». La actual relevancia que está cobrando la traducción cultural y el aumento de la interculturalidad en la sociedad, es el motivo perfecto

⁸ Aunque este término lo haya introducido originalmente Pierre Bourdieu, nos centraremos en la definición, parecida, que aportó Lefevre: «what makes you acceptable in your society at the end of the socialisation process known as education» (Bassnett y Lefevre, 1998, p. 42).

para que esa reivindicación que se está generando en los Translation Studies «for an increasing plurality of voices from across the globe» se lleve a cabo (Bassnett y Johnston, 2019, p. 181). La interculturalidad implica la convivencia y aprendizaje mutuo entre culturas, mientras que la traducción cultural fomenta la comunicación de culturas, por tanto, la una enriquece a la otra y viceversa, lo que hace más fácil y rápido que el arte contracultural llegue a las vidas de los académicos de los Translation Studies y aborden ese diálogo entre disciplinas artísticas.

METODOLOGÍA

Mediante el presente trabajo se pretende analizar las letras de la canción original y de la versionada, así como otros elementos musicales como el ya mencionado *flow* o el compás. El análisis se dividirá en tres grupos según los tipos de *cover* que se han presentado con anterioridad: interpretación mayor (*major interpretation*), reelaboración y *send-up (ironic) covers*. En el apartado de interpretación mayor se ha optado por realizar el estudio basándonos en el Principio de Pentatlón de Low (2016): cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima. Por otro lado, en el apartado de canciones versionadas por el método de reelaboración solo se tendrán en cuenta los criterios de ritmo, rima y naturalidad, además de analizar las posibles características de los *nursery rhymes* que cumplan las canciones propuestas. Y en cuanto a los *send-up (ironic) covers*, solo se tendrán en cuenta los criterios de cantabilidad, ritmo, rima y naturalidad. Para poder elaborar dicho estudio se han escogido tres canciones de Jools TV junto con su respectivo original para cada tipo de versionado:

- Interpretación mayor:
 - *Brush y Up* (Cardi B).
 - *Potty Song y Body* (Megan Thee Stallion).
 - *Count With Me y Throat Baby* (BRS Krash).
- Reelaboración:
 - *Humpty Dumpty*.
 - *3 Little Pigs & The Big Bad Wolf y Who's Afraid Of The Big Bad Wolf?* (Henry Hall).
 - *Cookie Jar y Who Took The Cookie* junto con *One way or another* (Blondie) y *It wasn't me* (Shaggy).
- *Send-up (ironic) covers*
 - *The Wheels On The Bus*.
 - *Baa Baa Black Sheep*.
 - *5 Little Ducks*.

Una vez escogidas las canciones, para poder realizar el análisis, primero se expondrá el elemento del Principio de Pentatlón de Low o característica de los *nursery rhymes* que corresponda y se explicará. Luego, se usará una tabla donde aparecerá la canción original a la izquierda y la versión de Jools TV a la derecha. La tabla será como la del siguiente ejemplo:

Canción original	Jools TV

A la hora de analizar la rima y el ritmo, se empleará una tabla parecida a la anterior, con la única diferencia de que se añadirán dos columnas más donde aparecerá el número de sílabas o el tipo de rima del que se trate:

Canción original		Jools TV	

Por último, en el caso de la rima se subrayarán con colores aquellos elementos que rimen para destacarlos. Asimismo, los versos se alinearán unos con otros para ofrecer un mayor entendimiento y claridad a la hora de compararlos.

ANÁLISIS

I. Interpretación mayor

En este tipo de versionado ha de tenerse en cuenta que la estrategia que se ha seguido ha sido mantener la base de la canción original y cambiando al completo toda la letra de forma que se adapte al tema del que se va a hablar. Dicho esto, cabe mencionar la opinión de Linda Hutcheon que resume Martínez-Zalce *et al.* (2010, p. 78) en su bibliografía comentada:

Hutcheon acota que el público disfruta y se compromete con historias «remediadas». Si conocemos la obra adaptada, dice, habrá una constante oscilación entre ésta y la nueva adaptación que experimentamos; si no la conocemos, no la experimentaremos como adaptación; si leemos la novela después de ver la adaptación fílmica, la oscilación aparecerá, pero al revés. La oscilación, concluye, no es jerárquica. Debemos, también, tener en cuenta que ni el producto ni los procesos de adaptación existen en el vacío, sino en un contexto determinado (tiempo y espacio, sociedad y cultura). (...) una adaptación es una repetición sin réplica y como tal debe leerse e interpretarse, en todo su valor.

Sabiendo esto, podríamos llegar a la conclusión de que si los niños de ahora escucharan la versión de Jools TV antes que la de Cardi B o Megan Thee Stallion, a la hora de escuchar las versiones originales, las asociarían con la versión infantil, mientras que a las generaciones anteriores les ocurriría totalmente lo contrario.

Brush

La primera canción dentro de este tipo de versionado se trata de *Brush*, cuya canción original es *Up* de la rapera Cardi B. *Brush* es una canción que anima a los niños y niñas a lavarse los dientes mientras la escuchan. Por su parte, *Up* trata otro tema completamente diferente y que Cardi B explicó en The Tonight Show de Jimmy Fallon (2021): «So, have you ever taken a poop, right? And it don't come out? It's just up and stuck»⁹.

Sentido y ritmo: en este caso, al cambiar casi toda la letra del original, como se ha mencionado antes, esta versión no cumple con este criterio; el mensaje cambia por completo. No obstante, podríamos decir que no hay un cambio radical de la letra, ya que en *Brush* se ha querido mantener la misma estructura que en *Up* en las cinco primeras estrofas.

UP		BRUSH	
Up, up	2	Brush, brush	2
Up (ayy), up (uh)	2	Brush, brush	2
Up, look (this is fire)	2	Brush	1
Once upon a time, man, I heard that I was ugly	14	Once upon a time when I didn't want to brush my teeth	14
Came from a bitch who nigga wanna fuck on me	12	I'm so glad I did cuz I woulda got a cavity	14
I said my face bomb, ass tight	7	My toothbrush, toothpaste	5
Racks stack up Shaq height	6	Big smile, big face	5
Jewelry on me, flashlight	8	Pearly white teeth	4
I been lit since last night	6	All germs getting misplaced	6
Hit him with that good-good	6	I been using Colgate	6
Make a nigga act right	6	Making sure my smiles right	7
	8	Bad breath don't deserve no candy	8

⁹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ir_6lnbOjb8 (último acceso: 19/04/2024)

Broke boys don't deserve no pussy (I know that's right!)	4	I KNOW THATS RIGHT	4
Big bag bussin' out the Bentley Bentayga	11	Bad breath bussin out the gums go get some gum	11
Man, Balenciaga Bardi back and all these bitches fucked	15	Coulda had the freshest breath all you had to do was brush	14
It's big bags bussin' out the Bentley Bentayga, man	13	Bad breath bussin out the gums go get some gum	11
Birkin bag, Bardi back and all you bitches fucked	12	Coulda had the freshest breath all you had to do was brush	14
If it's up, then it's up, then it's up, then it's stuck	13	You wake up then you brush and you brush and you brush	12
If it's up, then it's up, then it's up, then it's stuck, huh (ayy)	14	And you brush and you brush and you brush and you brush	12
Up, then it's up, if it's up, then it's stuck (huh)	11	You wake up then you brush	6
If it's up, then it's up, then it's up, then it's stuck, huh (woo)	13	You wake up then you brush	6
		And you brush and you brush and you brush and you brush	12

Por otra parte, cuando en *Up* se sigue la canción con otra letra distinta después del estribillo, en *Brush* se vuelve a empezar de nuevo.

Respecto al ritmo, tanto *Up* como *Brush* juegan con los versos de arte menor (ocho sílabas o menos) y los de arte mayor (más de ocho sílabas). La única diferencia es que en el *cover* se utilizan más de arte menor. Si bien es cierto que hay versos que no coinciden en número de sílabas, cuando en *Up* usan más que en *Brush*, luego en la versión de Jools TV aumentan las sílabas en los siguientes versos y viceversa; como ocurre en el quinto y sexto verso o en el dieciséis y diecisiete. Esto hace que a la hora de recitar el *cover* parezca que este mismo no fuera a la par con la versión original, cuando en realidad lo que ocurre es que cada una juega con el ritmo de la música usando su propio *flow* y con versos de diferentes sílabas.

Cantabilidad: en la segunda estrofa, se puede ver que ambas empiezan con *Once upon a time*, pero luego continúan de forma distinta. En el primer verso ambas van a la par a la hora de cantarlas a pesar de no tener el mismo número de sílabas. Esto se debe a que en el original, Cardi B convierte *ugly* en una palabra de tres sílabas y no de dos como debería ser («u-guh-ly»). En lo que respecta al segundo verso, ocurre lo mismo; ambas encajan debido a que en *Up* se alarga *came* y *who*, y en *Brush* se emplea una estructura más rápida a la hora de recitarla.

UP	BRUSH
Once upon a time, man, I heard that I was <u>ugly</u>	Once upon a time when I didn't want to <u>brush my teeth</u>
<u>Came</u> from a bitch <u>who</u> nigga wanna fuck on me	<u>I'm so glad</u> I did cuz I woulda got a cavity

UP	BRUSH
I said <u>my</u> face bomb, ass tight Racks stack up Shaq height Jewelry on me, flashlight I been lit since last night Hit him with that good-good <u>Make</u> a nigga act right <u>Broke boys don't deserve no</u> pussy (I know that's <u>right</u> !)	<u>My</u> toothbrush, toothpaste Big smile, big face Pearly white teeth All germs getting misplaced I been using Colgate <u>Making</u> sure my smiles right <u>Bad breath don't deserve no</u> candy <u>I KNOW THATS RIGHT</u>

El primer aspecto que cabe mencionar sobre esta estrofa es que se han querido mantener algunas palabras, como *make* o *don't deserve no*, o incluso fonemas como el de la letra «b». Por otro lado, aquí se cumple el criterio de cantabilidad debido a que Jools TV ha empleado otro tipo de *flow*, en este caso, cambiando la entonación en el quinto y sexto verso.

Rima: por lo general en Brush se sigue una rima consonante en todas las estrofas salvo entre el primero y el séptimo y en el noveno verso de este ejemplo, que cuentan con rima asonante (AAbbabbab). Del mismo modo, en Up se emplea una rima consonante (AAAbbbcbab) salvo en el primero, segundo y séptimo verso de este fragmento.

UP		BRUSH	
Once upon a time, man, I heard that I was ugly	A	Once upon a time when I didn't want to brush my teeth	A
Came from a bitch who nigga wanna fuck on me	A	I'm so glad I did cuz I woulda got a cavity	A
I said my face bomb, ass tight	b	My toothbrush, toothpaste	b
Racks stack up Shaq height	b	Big smile, big face	b
Jewelry on me, flashlight	b	Pearly white teeth	a
I been lit since last night	b	All germs getting misplaced	b
Hit him with that good-good	c	I been using Colgate	b
Make a nigga act right	b	Making sure my smiles right	b
Broke boys don't deserve no pussy	a	Bad breath don't deserve no candy	a
(I know that's right!)	b	I KNOW THATS RIGHT	b

El siguiente fragmento se trata del estribillo y, tanto en la canción original como en la versionada, se emplea una rima consonante en la que no solo riman vocales y consonantes, sino que todos los versos acaban con la misma palabra: *brush* y *stuck*.

UP		BRUSH	
You wake up then you brush and you brush and you brush	A	If it's up, then it's up, then it's up, then it's stuck	A
And you brush and you brush and you brush and you brush	A	If it's up, then it's up, then it's up, then it's stuck, huh (ayy)	A
You wake up then you brush, you wake up then you brush	A	Up, then it's up, if it's up, then it's stuck (huh)	A
And you brush and you brush and you brush and you brush	A	If it's up, then it's up, then it's up, then it's stuck, huh (woo)	A

Naturalidad: a pesar de que ambas canciones no transmiten el mismo mensaje, se puede apreciar que en las dos se emplea un orden adecuado de las palabras. Sin embargo, cabe destacar que en la versión de Jools TV, dado que es para un público más infantil, las frases y las palabras son más fáciles de pronunciar, por no hablar de que a la hora de cantar la canción completa habrá una mayor probabilidad de trabarse con la obra de Cardi B. Además, en la versión de Jools TV repiten una vez más la misma estructura del principio, desde «Once upon a time» hasta «And you brush and you brush and you brush and you brush»; mientras que en *Up* cambian radicalmente la letra hasta llegar al estribillo (que se repite tres veces en total en toda la canción).

Potty Song

La segunda canción de este tipo de *cover* se trata de *Potty Song*, cuya versión original es *Body* de Megan Thee Stallion. La versión adaptada de Jools TV trata sobre cómo, cuándo y qué tienen que hacer los más pequeños de la casa antes y después de ir a su orinal (*Potty*). Por su parte, Megan Thee Stallion escribió su obra basándose en su cuerpo, en concreto su pecho y cadera, algo que la llevó a hablar sobre el *body positive*.

Sentido: al igual que en *Brush*, en *Potty Song* también se cambia casi toda la letra, por lo que tampoco cumplirá este criterio. Y al igual que la primera versión, se mantienen varias partes de la obra original que permiten al usuario que la escuche reconocer, no solo por la melodía, la canción en la que está basada.

BODY	POTTY SONG
Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody Ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody (mwah) Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody (ah, ah, ah ah) Ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody	Potty otty otty otty otty otty otty otty Otty otty otty otty otty otty (Use the restroom) Potty otty otty otty otty otty otty Otty otty otty otty otty otty (Use the restroom)
Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist (yeah, yeah, yeah) Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist (mwah)	Potty crazy I'm gone use the toilet just like mama made me Potty crazy I'm gone use the toilet just like daddy made me
Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody Ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody	Potty otty otty otty otty otty otty otty Otty otty otty otty otty otty (Use the restroom)

A pesar de que el mensaje no sea el mismo, se puede apreciar el parecido que han querido mantener en Jools TV para el inicio de la canción y el estribillo. Tanto es así que si no fuera por la letra, cualquier persona podría pensar que en lugar de decir *potty*, dicen *body*.

Cantabilidad: para este criterio se han reproducido a la vez ambas canciones y se ha visto que, aunque al principio ambas vayan a la par, a partir de la cuarta estrofa se desincronizan; *Potty Song* se adelanta.

BODY	POTTY SONG
Look at how I bodied that, ate it up and gave it back (ugh)	Ok first things first
Yeah, you look good, but they still wanna know where Megan at (where Megan at?)	Let me tell you how this works
Saucy like a barbecue but you won't get your baby back	When you get the urge to pee
See me in that dress and he feel like he almost tasted that (ah, ah, ah)	Or your stomach starts to hurt
Num, num, num, num, eat it up, foreplay, okay, three, two, one	You better go find you a toilet
You know I'm the hottest, you ain't ever gotta heat me up	Don't ruin your clothes, don't soil it
I'm present when I'm absent, speakin' when I'm not there	Run to the washroom, you know you gotta go
All them bitches scary cats, I call 'em Carole Baskins, ah	Make sure your pull your pants down to the floor
	Aim for the bowl, don't miss it
	You gotta use the potty like a big kid

A primera vista se nota que la versión de Jools TV cuenta con más versos pero más cortos en una misma estrofa. Sin embargo, *Body* tiene menos versos, pero son más largos, por no hablar de que cada canción emplea un *flow* diferente. A pesar de esta disparidad de letra y velocidad, *Potty Song* cumple con el criterio de cantabilidad ya que se adapta al ritmo de la propia melodía.

Rima: en el último rap por parte de *Potty Song* y segundo por parte de *Body*, se emplea un tipo de rima diferente en cada caso.

BODY		POTTY SONG	
I'm a hot ebony, they gon' click it if it's me (if it's me)	A	Ok now that we done with rule number one	A
All my bitches been gettin' these niggas through the quarantine (yeah)	A	Rule number two for when your potty gets done	A
Bitch, I'm very well, on my shit as you could tell	B	Make sure you don't have no issue	b
Any ho got beef from years ago is beefing by herself, ah, ah	B	Look around and find your tissue	b
If we took a trip on the real creep tip (yeah)	C	Wipe real good then go to the sink	C
Bitch, rule number one is don't repeat that shit (don't repeat that shit)	C	Turn on the water, what's next? Let's think	C
	D	Look for the soap, don't miss it	d

Rule number two, if they all came with you They better know exactly what the fuck they came to do (yeah, yeah, yeah, whoa, whoa)	D	Now you got to wash your hands like a big kid	D
---	---	---	---

En la versión de Jools TV se da una rima consonante en todos los versos (y en la mayoría de la canción), mientras que en la canción de Megan Thee Stallion se sigue una rima asonante por lo general. Asimismo, ambas utilizan la rima gemela (la rima se repite por pares).

Ritmo: para representar el ritmo en esta canción se expondrá un ejemplo del estribillo y otro de uno de los raps.

BODY		POTTY SONG	
Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody	16	Potty otty otty otty otty otty otty otty	16
Ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody (mwah)	14	Otty otty otty otty otty otty (Use the restroom)	12
Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody (ah, ah, ah ah)	16	Potty otty otty otty otty otty otty otty	16
Ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody	14	Otty otty otty otty otty otty (Use the restroom)	12
Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist (yeah, yeah, yeah)	13	Potty crazy I'm gone use the toilet just like mama made me	18
Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist (mwah)	13	Potty crazy I'm gone use the toilet just like daddy made me	18
Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody	16	Potty otty otty otty otty otty otty otty	16
Ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody	14	Otty otty otty otty otty otty (Use the restroom)	12

A diferencia de lo que ocurría en *Brush*, en *Potty Song*, aunque el número de sílabas se vaya compensando entre un verso y otro, la letra no se coordina con la letra original. No obstante, esto no es problema porque, aunque la letra de Jools TV no se adapte a la melodía de la canción original, lo cierto es que en la obra versionada se han modificado partes de la melodía de tal forma que cuadre con la letra, como se puede escuchar a partir del minuto 0:47.

BODY		POTTY SONG	
Look at how I bodied that, ate it up and gave it back (ugh)	14	Ok first things first	5
Yeah, you look good, but they still wanna know where Megan at (where Megan at?)	16	Let me tell you how this works	7
Saucy like a barbecue but you won't get your baby back	15	When you get the urge to pee	7
See me in that dress and he feel like he almost tasted that (ah, ah, ah)	15	Or your stomach starts to hurt	9

Num, num, num, num, eat it up, foreplay, okay, three, two, one	14	You better go find you a toilet	9
You know I'm the hottest, you ain't ever gotta heat me up	15	Don't ruin your clothes, don't soil it	8
I'm present when I'm absent, speakin' when I'm not there	14	Run to the washroom, you know you gotta go	11
All them bitches scary cats, I call 'em Carole Baskins, ah	15	Make sure you pull your pants down to the floor	10
		Aim for the bowl, don't miss it	7
		You gotta use the potty like a big kid	11

Tal y como se puede apreciar, en el primer rap de ambas canciones hay una gran diferencia entre el número de sílabas de una y de otra, casi que se podría decir que el *cover* cuenta con la mitad de las sílabas. Sin embargo no es de extrañar, pues en *Potty Song* el ritmo de la letra va más rápido que en *Body*.

Naturalidad: al igual que con *Brush*, ambas canciones no mandan el mismo mensaje. Sin embargo, aunque *Potty Song* sea una canción infantil con base de hip hop, se ha unido ese lenguaje sencillo destinado al público infantil con el registro coloquial propio de la cultura hip hop.

Count With Me

La última canción perteneciente a este tipo de versionado se trata de *Count With Me*, un *cover* que enseña a los más pequeños a contar al ritmo pegadizo del hip hop. A diferencia de su obra versionada, en la original, *Throat baby*, BRS Krash habla sobre relaciones sexuales con una mujer de una forma completamente obscena e hipersexualizada.

Sentido: ambas canciones poseen una letra totalmente distinta que no refleja en absoluto el mismo significado. No obstante, en *Count With Me* mantiene el mismo ritmo y *flow* que en el estribillo del original, mientras que en el resto de la obra cambian por completo ambos elementos.

THROAT BABY	COUNT WITH ME
Sexy lil' bitch, sexy lil' ho	One, two, three, three, four, five
I love the way you walk, love the way you talk	Five, six, seven, eight, nine, ten
Let a young nigga come play in your throat	I'm gone count with me and my friends
Deep stroke your throat 'til I make you choke	We gone learn our numbers we gone do it again
Throat babies, I'm tryna give 'em to you	Count with me, I'm trying to learn my numbers
Throat babies, I'm tryna bust all on you	Count with me, I'm trying to count my numbers

Cantabilidad: una vez reproducidas ambas canciones a la vez, se puede escuchar que, aunque cuenten con una letra y números de versos distintos, a la hora de recitar el estribillo consiguen hacerlo a la par. Como en el siguiente caso, donde en *Count With Me* usan más versos, pero con un ritmo más pausado.

THROAT BABY	COUNT WITH ME
Sexy lil' redbone, yeah, got a good head on her (it good)	One (Lets go)
Sexy lil' redbone, yeah, I spend a bag on her	Two (You got it)
With a mouth like that, she can talk her way out goin' to jail	Three
With a mouth like that, if you go to jail, I'll pay your bail (what is is?)	Four (You can do it)
I need you (you), wanna see you (you)	Five
Suck me up for an hour (woo), I can't help but buy you flowers	Six
When we meet, I get excited	Count with me I'm trying to learn my numbers
She gon' blow and she gon' ride it (yeah)	Seven (Count it up)
	Eight (You got it)

Además, se aprecia que en *Count With Me* se ha querido mantener el mismo sonido vocálico y sílaba tónica que en los últimos versos de la canción original.

THROAT BABY	COUNT WITH ME
Sexy lil' bitch, sexy lil' ho	One, two, three, three, four, five
I love the way you walk, love the way you talk	Five, six, seven, eight, nine, ten
Let a young nigga come play in your throat	I'm gone count with me and my friends
Deep stroke your throat 'til I make you choke	We gone learn our numbers we gone do it again
Throat babies, I'm tryna give 'em to you	Count with me, I'm trying to learn my numbers
Throat babies, I'm tryna bust all on you	Count with me, I'm trying to count my numbers

Rima: por lo general, en el estribillo de ambas canciones se sigue una rima asonante en todos los versos, a excepción de los dos últimos y del primero en el caso de *Count With Me*. Sin embargo en la versión original se sigue una rima tipo «aBBACC», mientras que en la de Joolstv emplean una del tipo «abbBCC»

THROAT BABY		COUNT WITH ME	
Sexy lil' bitch, sexy lil' ho	a	One, two, three, three, four, five	a
I love the way you walk, love the way you talk	B	Five, six, seven, eight, nine, ten	b
Let a young nigga come play in your throat	B	I'm gone count with me and my friends	b

Deep stroke your throat 'til I make you choke	A	We gone learn our numbers we gone do it again	B
Throat babies, I'm tryna give 'em to you	C	Count with me, I'm trying to learn my numbers	C
Throat babies, I'm tryna bust all on you	C	Count with me, I'm trying to count my numbers	C

En lo que al resto de la canción respecta, ambas canciones siguen una rima totalmente desigual debido a que la versión de Jools TV se desvincula por completo de la original.

Ritmo: tal y como se ve en la siguiente tabla el número de sílabas varía entre una versión y otra. No obstante, y a pesar de ello, este criterio se cumple debido a que el número de sílabas se compensa en el cuarto verso, donde *Throat Baby* tiene nueve sílabas y su *cover* doce.

THROAT BABY		COUNT WITH ME	
Sexy lil' bitch, sexy lil' ho	8	One, two, three, three, four, five	6
I love the way you walk, love the way you talk	11	Five, six, seven, eight, nine, ten	7
Let a young nigga come play in your throat	10	I'm gone count with me and my friends	8
Deep stroke your throat 'til I make you choke	9	We gone learn our numbers we gone do it again	12
Throat babies, I'm tryna give 'em to you	10	Count with me, I'm trying to learn my numbers	10
Throat babies, I'm tryna bust all on you	10	Count with me, I'm trying to count my numbers	10

Tras el estribillo introductorio (en ambas canciones), la parte que le sigue es dispar en cada versión. En la original, BRS Krash sigue con un rap de versos largos, mientras que Jools TV va recitando los números por orden, dando la casualidad de que cada número que mencionan se corresponde con uno de los versos de *Throat Baby*. No obstante esto deja de suceder alrededor del verso número diez.

THROAT BABY		COUNT WITH ME	
Got a lil' hundred, that's if you want it	10	One (Yeah)	1
Extra lil' forty, gotta come right now	10	Two (Let's go)	1
And I got beans who bite down	7	Three (Keep going)	1
Super good head, no cap, gown	7	Four (Keep going)	1
Since the first time, been fiendin', couldn't even believe it	14	Five	1
Head like that, shit, pussy, don't need it	9	Six	1
When she get hungry, she eat my semen	10	Count with me I'm trying to learn my numbers	10
Balls and all, with her mouth, she clean it (ooh-wee)	9	Seven (Yes)	2
Washing machine trick, ooh	6	Eight (You got it)	1
Shawty got mean grip, ooh	6	Nine	1

Naturalidad: uno de los objetivos de las canciones infantiles es que sean fáciles de recordar, por lo que deben ser muy repetitivas. Es por ese motivo que, cuando en la original se inicia otra letra diferente después del estribillo, en el *cover* siguen con la misma letra del estribillo pero con un *flow* distinto. De esta manera a los más pequeños les resultará más fácil aprender los números. En cuanto al lenguaje, *Count With Me* emplea un vocabulario muy escueto que se reduce a los números, mientras que *Throat Baby* usa un registro muy vulgar y con muchas abreviaturas.

II. Reelaboración

El análisis no seguirá la misma estructura ni se redactará igual que en las interpretaciones mayores. Lo que se hará será dividir el análisis en tres subapartados: ritmo, rima y naturalidad. En el ritmo se presentará el tipo de compás que se ha seguido en ambas canciones y una de las características de los *nursery rhymes*: los patrones de melodías y ritmos divertidos. En la rima se hablará sobre el uso o no de rimas dobles y de la repetición de fonemas o sonidos al final de varios versos. Y por último, en la naturalidad, aparte de hablar de ella, se determinarán las estrofas de cuatro versos, el lenguaje sencillo, la estructura de nudo y desenlace, la facilidad para recordarlas, el uso de alegorías, el entretenimiento y la existencia de una moral dentro de la letra.

Humpty Dumpty

Tal y como se mencionó en el marco teórico, *Humpty Dumpty* es una adivinanza creada por Joseph Ritson publicada en su obra *Gammer Gurton's Garland* en 1810. Existen diversas teorías que afirman el significado que se esconde tras esta canción. Algunas teorías dicen que *Humpty Dumpty* era simplemente una adivinanza que hablaba sobre objetos rompibles. Otras, incluso, afirman que representaba al rey Ricardo III de Inglaterra, una persona con joroba, que fue derrotado en la batalla de Bosworth Field, en 1485, derrota que se podría estar simbolizando en la caída de Humpty Dumpty del muro.

Ritmo: dado que lo que se ha hecho en este tipo de versionado ha sido adaptar la letra al género del hip hop, podemos hacer mención del tipo de compás que se ha seguido en cada canción. En el caso de la original, sigue un compás de 6/8, mientras que el *cover* cuenta con un 4/4. En cuanto a los patrones de melodías y ritmos divertidos, se podría llegar a decir que la versión de Jools TV no cumple del todo con esta característica ya que lo que se pretende en esta versión es que la canción desprenda *swag*¹⁰. Además, cabe mencionar que para adaptar la letra al ritmo de la melodía, en el *cover* se ha dividido en más versos el estribillo. Con ello se consigue que, mientras en la versión original se recita a un ritmo más lento pero con versos más largos, en la versión de Jools TV se hagan más pausas entre verso y verso pero cantando a un ritmo mayor. En la siguiente tabla se representarán dichas pausas con un guion bajo al final del verso o entre sílaba y sílaba o palabra y palabra:

¹⁰ Perteneciente a la jerga inglesa, término que se emplea para definir a las personas que cuentan con un estilo parecido al de los raperos (vestimenta, vocabulario, formas de expresión...). En este caso se refiere a la forma en la que se ha querido plasmar el estilo del hip hop.

HUMPTY DUMPTY (Original)	HUMPTY DUMPTY (Jools TV)
Humpty Dumpty_ Sat on a wall_ Humpty Dumpty_ Had a great fall_ All the king's horses_ All the king's men_ Couldn't put Humpty_ Together again_	Hum_pty Dum_pty sat on a wall_ Hum_pty Dum_pty had a great fall_ All the king's horses_and all the king's men Couldn't put Humpty together again

Rima: ya sabemos que la versión original (sin la parte del rap) cumple las características que encuadramos antes dentro de este apartado. No obstante no sabemos nada sobre la parte del rap.

Once upon a time there was an egg named Humpty

He lived in a castle in the middle of the country

A nice cool day with a nice cool breeze

He climbed up the wall so everybody could see

He waved to all the people, told them all to come over

The wind blew hard and almost knocked Humpty over

Humpty lost his grip and started moving on the wall

OOH NOO I think Humpty about to have a great fall

En él no existe rima doble alguna a pesar de que todos sus versos rimen, lo que nos lleva a la siguiente característica: la repetición de fonemas o sonidos al final de varios versos. Tal y como se ha subrayado, se da una repetición de fonemas por cada dos versos, lo que la convierte en una rima gemela.

Naturalidad: tras el estribillo principal y original de esta canción aparece el ya mencionado rap, que va ligado a la historia de la canción y del personaje. Incluso siendo una parte de la canción completamente nueva, cuenta con estrofas de cuatro versos cada una y, de no ser por que el público infantil sabe que Humpty Dumpty es un huevo, se daría la alegoría sobre un huevo. También cuenta con un lenguaje sencillo, pero no tan fácil de recordarlo por la falta de repetición y la duración de los versos. Y lo que también es cierto es que tanto el rap como el estribillo a la vez son entretenidos y cuentan con un nudo y desenlace que transmite una moral o, más bien, en este caso una moraleja: tener cuidado con los sitios altos.

3 Little Pigs & Big Bad Wolf

La segunda canción de este apartado se trata de *3 Little Pigs & The Big Bad Wolf*, mayormente conocida como *Who's Afraid Of The Big Bad Wolf?* Esta vez la versión original no se trata de un *nursery rhyme*, sino de la canción que interpretó Henry Hall para el cuento animado de *Los tres cerditos*. En resumidas cuentas, este cuento trata sobre tres pequeños cerdos que necesitan construirse una casa cada uno para protegerse del lobo feroz, lo demás es historia. La versión de Henry Hall habla desde el punto de vista de los tres cerditos, quienes no le tienen miedo al lobo feroz porque ya están a salvo en sus casas. Mientras, Jools TV interpreta la canción desde el punto de vista del lobo feroz, manteniendo, claramente, el estribillo de la

obra original. De no ser así, no sería un *cover* por método de reelaboración, sino una canción complementaria a la original.

Ritmo: al igual que en el caso anterior (y como en todas las canciones de hip hop), el *cover* juega con un compás de 4/4, mientras que la versión de Henry Hall usa un 2/4. Dado que se ha querido mantener el estribillo de la canción original (no por completo), el único ritmo divertido que se puede encontrar en el *cover* es esa parte; en ella se escuchan las voces de niños recitándola. Del mismo modo que en *Humpty Dumpty*, en ambas versiones se emplea una velocidad distinta, así como pausas en lugares diferentes. A continuación se mostrarán las pausas con un guion bajo del mismo modo que en la canción anterior:

3 LITTLE PIGS & THE BIG BAD WOLF	WHO'S AFRAID OF THE BIG BAD WOLF?
Who's afraid of the big bad wolf? _ Not me _ Not me _ Who's afraid of the big bad wolf? _ Not me _ Not me _ Who's afraid of the big bad wolf? _ Not me, not me, not me	Who's afraid _ of the big bad wolf Big bad wolf, _ big bad wolf? Who's afraid _ of the big bad wolf? Tra la la la la

Rima: el siguiente fragmento pertenece a la estrofa previa al rap que introduce una de las casas de los tres cerditos. Incluso siendo una parte de la canción que se repite con frecuencia, no cuenta ni con rimas dobles, ni con repeticiones de fonemas al final de varios versos.

3 LITTLE PIGS & THE BIG BAD WOLF	
What's poppin, what's shakin Man I'm in the mood for bac <u>on</u> (Everyone run for cover)	A
Mmm don't make me break <u>in</u>	
Don't be scare <u>d</u>	a
You don't have to hi <u>de</u>	b
You don't have to fi <u>ght</u>	c
The more you ru <u>n</u>	c
The bigger you make my appeti <u>te</u>	d
	c

En una de las últimas estrofas del rap, cuando los tres cerditos están juntos en la casa de ladrillo, el lobo habla de aproximarse a la casa; es ahí cuando encontramos, al igual que en *Humpty Dumpty*, una rima gemela (aaBbccdd).

3 LITTLE PIGS & THE BIG BAD WOLF	
I know this house legi <u>t</u>	a
And its made of bri <u>cks</u>	a
But I'm still gone knock it do <u>wn</u>	B
I ain't playing aro <u>und</u>	b
When it comes to my pork cho <u>ps</u>	c
Even though I got the doors lo <u>cked</u>	c
I be holding the cro <u>wn</u>	d
When it comes to blowing it do <u>wn</u>	d

Naturalidad: a diferencia de la original que sí emplea estrofas de cuatro versos, en el *cover* ni el estribillo ni el rap usan estrofas de cuatro versos. Tampoco cuenta del todo con ese

lenguaje sencillo típico de los *nursery rhymes*, no es fácil de recordar, ni hace uso de alegorías. Aun así, es entretenida gracias a su estilo y cuenta con un nudo y un desenlace que acaba con una moraleja reflejada tanto en la versión original como en el *cover*: el esfuerzo siempre rinde sus frutos.

Cookie Jar

La última canción de este grupo se trata de *Cookie Jar*, una divertida composición que, junto con su videoclip, anima a descubrir quién se comió las galletas del tarro. En este caso, Jools TV se ha querido basar en la *nursery rhyme* llamada *Who Took The Cookie?*, alejando por completo la letra de la de su versión original y aprovechando el contexto de la misma para incluir diversas estrofas de las canciones *One Way or Another* de Blondie y de *It Wasn't Me* de Shaggy.

Ritmo: a pesar de que *Cookie Jar* y *Who Took The Cookie?* sean géneros musicales diferentes, presentan un mismo compás de 4/4. Sin embargo, el ritmo de las letras es dispar; en la versión original se alargan algunas sílabas, como la última de *cookie*, y se hacen más pausas.

WHO TOOK THE COOKIE?	COOKIE JAR
Who took the cookie from the cookie jar?	Who stole the cookies from the cookie jar (..)

En cuanto a los patrones de melodías y ritmos divertidos, *Who Took The Cookie?* cumple con este criterio a lo largo de toda la canción cuando comienzan con «Who, me? Yes, you! Not me! Then who?». En cambio, en la versión de Jools TV esos ritmos divertidos solamente se dan en «Not me not me not me» y «One way or another, I'm gonna find you I'm gonna get you get you get you get you», referenciando *3 Little Pigs & The Big Bad Wolf* de Jools TV y *One way or another* de Blondie respectivamente.

WHO TOOK THE COOKIE?	COOKIE JAR
Who took the cookie from the cookie jar?	Who stole the cookies from the cookie jar
Panda took the cookie from the cookie jar	Was it you
Who, me?	(Was it you)
Yes, you!	(Was it you)
Not me!	Not me not me not me
Then who?	(...)
	One way or another I'm gonna find you
	I'm gonna get you get you get you get you
	One way or another I'm gonna find you
	I'm gonna get you get you get you get you

Rima: de entre las características de un *nursery rhyme* ninguna de las versiones cuenta con rimas dobles. En cambio se da una repetición de fonemas al final de los versos bastante notoria en la versión original. Entre ellos se encuentran los fonemas /i/ y /u/.

WHO TOOK THE COOKIE?
Who took the cookie from the cookie jar? Panda took the cookie from the cookie jar Who, <u>me</u> ? Yes, <u>you</u> ! Not <u>me</u> ! Then <u>who</u> ?

Mientras que en la versión original esta repetición nos la encontramos a lo largo de toda la canción, en el caso de *Cookie Jar* solamente la podemos ver en la referencia de *One way or another* de Blondie, ya mencionada, y en la estrofa que referencia a *It wasn't me* de Shaggy:

WHO TOOK THE COOKIE?	COOKIE JAR
But she caught me on the counter (It wasn't me)	You left the crumbs on the counter (Counter)
Saw me bangin' on the sofa (It wasn't me)	<u>(It wasn't me)</u>
I even had her in the shower (It wasn't me)	Peanut butter with the powder (Powder)
She even caught me on camera (It wasn't me)	<u>(It wasn't me)</u>
She saw the marks on my shoulder (It wasn't me)	All my cookies are devoured (Devoured)
Heard the words that I told her (It wasn't me)	<u>(It wasn't me)</u>
Heard the scream get louder (It wasn't me)	I hope I caught it on camera (Camera)
She stayed until it was over	<u>(It wasn't me)</u>
	Whoever did this is outta pocket (Pocket)
	<u>(It wasn't me)</u>
	I don't play about my chocolate (Chocolate)
	<u>(It wasn't me)</u>

Naturalidad: a la hora de desarrollar una historia con un nudo y un desenlace, la versión original cuenta con dicha estructura dentro de la canción ya que uno de los personajes decide decir la verdad. Sin embargo, la versión de Jools TV, dentro de la misma canción hay nudo pero no desenlace, por lo que no cumple con este criterio. Aunque, para poder saber quién se comió la galleta habría que ver el videoclip. Dentro de la estructura de la canción, ninguna de las versiones emplea estrofas de cuatro versos. No obstante, el uso de un lenguaje más sencillo y con versos más cortos, por parte de la original, hace que sea una canción fácil de recordar. También habría que remarcar el entretenimiento, pues en cada versión ese entretenimiento se podría dar de distinta forma, por ejemplo: *Who Took The Cookie* podría ser la típica canción de autobús, mientras que con *Cookie Jar* bastaría simplemente con escucharla. Por último, de entre las dos versiones, la de Jools TV sería la que contaría con una moral: decir la verdad.

III. *Send Up (Ironic) Covers*

En cuanto a este tipo de *cover*, lo que se ha hecho ha sido emplear la misma letra de la canción original y usar un sintetizador para hacer el ritmo. En este caso no se trata solo de canciones de hip hop, sino que también han versionado las canciones al afrobeat¹¹. Para realizar el análisis, se hará una división de cuatro subapartados: cantabilidad, ritmo, rima y naturalidad. Para la cantabilidad, se comparará la entonación de cada pieza, la pronunciación de las palabras y la estructuración de las estrofas. En el ritmo se presentará el tipo de compás que se ha seguido en ambas canciones, así como la posible modificación de la letra que se haya dado con el fin de adaptarse al ritmo. En la rima se hablará sobre el tipo de rima que se haya empleado, el uso o no de rimas dobles y de si esos pequeños cambios en la letra han afectado a la misma rima. Por último, en la naturalidad se abordará la ampliación o modificación de la letra por parte de Jools TV y si ha funcionado o no.

The Wheels On The Bus

The Wheels On The Bus es la típica canción que cantan los niños (y los más mayores también) durante un viaje en autobús. Este *nursery rhyme* tan popular cuenta con un ritmo y una letra repetitivos, lo que la convierte en una canción fácil de recordar. A lo largo de ella se mencionan las partes de un autobús, como las ruedas o los limpiaparabrisas, y se imitan los sonidos que hacen. Algo curioso sobre esta canción es que el grupo musical Mad Donna, que imitaba a Madonna, sacó un single en 2002 donde se usó de *sampler* la melodía de *Ray of Light* de Madonna y la letra de *The Wheels On The Bus*. El single tuvo tanto éxito que se posicionó en el puesto n.º.17 de Reino Unido y llegó a estar en las listas de éxitos de otros países de Europa.

Cantabilidad: lo primero que cabe mencionar sobre esta canción en este criterio es la estructura y orden de los versos. La canción original canta de forma repetitiva la misma estructura: menciona la parte del autobús e imita su sonido o gesto. Mientras, la versión de Joolstv cuenta con un pre-coro que se repite tres veces a lo largo de la canción:

If you rolling on the bus, then get your roll on

Everybody everywhere, get your roll on

If you're on your way to school, then get your roll on

If you love JOOLS TV, then get your roll on

El orden de las estrofas tampoco es el mismo. Por ejemplo, la primera estrofa de ambas canciones es la misma: «The wheels on the bus go round and round»; sin embargo su continuación es dispar:

THE WHEELS ON THE BUS (Original)	THE WHEELS ON THE BUS (Jools TV)
The doors on the bus go open and shut	The people on the bus go up and down
Open and shut	Up and down
Open and shut	Up and down
The doors on the bus go open and shut	The people on the bus go up and down
All through the town	Up and down
	All through the town

Lo mismo ocurre con las dos siguientes estrofas; Jools TV pasa al pre-coro y a repetir nuevamente «The wheels on the bus go round and round», y la original sigue el mismo patrón de estrofa que antes pero hablando sobre los limpiaparabrisas y las señales de tráfico.

¹¹ Género musical nacido en Nigeria entre los años 60 y 70 de la mano de Fela Kuti.

THE WHEELS ON THE BUS (Original)	THE WHEELS ON THE BUS (Jools TV)
The wipers on the bus go swish, swish, swish Swish, swish, swish Swish, swish, swish The wipers on the bus go swish, swish, swish All through the town	If you rolling on the bus, then get your roll on Everybody everywhere, get your roll on If you're on your way to school, then get your roll on If you love JOOLS TV, then get your roll on
The signals on the bus go blink, blink, blink Blink, blink, blink Blink, blink, blink The signals on the bus go blink, blink, blink All through the town	The wheels on the bus go round and round Round and round Round and round The wheels on the bus go round and round Round and round All through your town

Respecto a la entonación y pronunciación de las palabras, ambas piezas son completamente distintas en este sentido. Sin irnos muy lejos, pondremos de ejemplo el comienzo de las dos canciones. Para representar la longitud de las palabras, es decir, la pronunciación, se han empleado guiones bajos. Como vemos, la original alarga mucho más las palabras.

THE WHEELS ON THE BUS (Original)	THE WHEELS ON THE BUS (Jools TV)
The_ wheels_ on the bus go round_ and round_ Round_ and round_ Round_ and round_ The_ wheels_ on the bus go round_ and round_ All_ through_ the town_	The wheels on the bus go round and round Round and round Round and round The wheels on the bus go round and round Round and round Round and round

Ritmo: a pesar de que ambas canciones empleen un compás de 4/4, sus letras no van a la par. El siguiente fragmento se corresponde con las tres primeras estrofas del principio. Cuando en la canción original aún siguen cantando la primera estrofa, en la versión de Jools TV ya han pasado a la siguiente. Y mientras en la versión de Jools TV están cantando la tercera estrofa, e incluso terminándola, en la versión original están terminando la segunda. Dicho esto, comprobamos que la versión original tiende a ir más despacio al alargar más las palabras.

THE WHEELS ON THE BUS (Original)	THE WHEELS ON THE BUS (Jools TV)
The wheels on the bus go round and round Round and round Round and round The wheels on the bus go round and round All through the town	The wheels on the bus go round and round Round and round Round and round The wheels on the bus go round and round Round and round Round and round
The doors on the bus go open and shut Open and shut Open and shut The doors on the bus go open and shut All through the town	The people on the bus go up and down Up and down Up and down The people on the bus go up and down Up and down All through the town
	If you rolling on the bus, then get your roll on Everybody everywhere, get your roll on If you're on your way to school, then get your roll on If you love JOOLS TV, then get your roll on

Rima: tal y como se ha analizado en el siguiente fragmento, las estrofas que Jools TV ha dejado iguales que en la original tienen la misma rima (AaaAa/CccC) que su versión de referencia. No obstante, al existir un pre-coro, esa rima se rompe por completo. Además de que hay estrofas en el *cover* en las que no se ha añadido «All through the town» y se ha optado por volver a repetir la onomatopeya.

THE WHEELS ON THE BUS (Original)		THE WHEELS ON THE BUS (Jools TV)	
The people on the bus go up and down	A	The doors on the bus go open and shut	A
Up and down	a	Open and shut	a
Up and down	a	Open and shut	a
The people on the bus go up and down	A	The doors on the bus go open and shut	A
All through the town	a	Open and shut	a
		Open and shut	a
The babies on the bus go, "Wah, wah, wah "	B	If you rolling on the bus, then get your roll on	B
"Wah, wah, wah "	b	Everybody everywhere, get your roll on	B
"Wah, wah, wah "	b		
The babies on the bus go, "Wah, wah, wah "	B	If you're on your way to school, then get your roll on	B
All through the town	a	If you love JOOLS TV, then get your roll on	B

The mummies on the bus go, "Shh, shh, shh " "Shh, shh, shh " "Shh, shh, shh " The mummies on the bus go, "Shh, shh, shh " All through the town	C c c C a	The baby on the bus goes whine whine whine Whine whine whine Whine whine whine The baby on the bus goes whine whine whine Whine whine whine Whine whine whine	C c c C c c
---	-----------------------	--	----------------------------

Naturalidad: a la hora de adaptar la letra al estilo del hip hop, Jools TV ha tenido que incluir un pre-coro y un estribillo (repetir la primera estrofa), mientras que en la versión original solo se canta una vez más la primera estrofa: al final de la canción. Esta ampliación de la pieza ha hecho que no se vuelva tan repetitiva como la original y que aún funcione; el *cover* sigue contando con esa característica que hace que los más pequeños puedan recordarla con facilidad. Pero, además, el hecho de que la canción dure menos y tenga ese ritmo pegadizo del hip hop hace que tanto pequeños como mayores la disfruten igual.

5 Little Ducks

5 Little Ducks es un *nursery rhyme* del tipo *finger-plays* que narra la historia de tres patitos que salen a jugar y acaban perdiéndose uno por uno. Al final de la canción, la madre sale a buscarlos y los lleva de vuelta a su casa. No se sabe su origen, pero durante los 80 se hizo muy popular gracias a Raffi, que la incluyó en su álbum *Rise and Shine*.

Cantabilidad: a diferencia de la canción anterior, en *5 Little Ducks* no se ha modificado el orden de las estrofas ni añadido un pre-coro unido a un estribillo; la canción se ha dejado igual. Lo único que se ha modificado ha sido la última estrofa, donde en la original hablan sobre los cinco patitos, y en el *cover* hablan sobre el padre saliendo a buscarlos:

FIVE LITTLE DUCKS (Original)	5 LITTLE DUCKS (Jools TV)
Five little ducks went out one day. Over the hill and far away. Mother duck said, "Quack, quack, quack, quack." And all of the five little ducks came back!	Sad daddy duck went out one day (Sad daddy duck went out one day) Over the hills and far away (Over the hills and far away) Daddy duck said quack, quack, quack (Where are my babies at) And five little ducks came running back (One, two, three, four, five)

En cuanto a la pronunciación de las palabras, cada pieza alarga palabras diferentes. En el caso de Jools TV, se tiende a alargar las últimas palabras de cada verso, mientras que en la original alargan las sílabas iniciales de *over* y *only*. Por otra parte, a la hora de contar, en la original hacen más pausas entre número y número, y hay una pausa larga después de la primera estrofa. En cambio, en el *cover* no se dan ninguna de esas pausas, lo hacen todo de seguido.

FIVE LITTLE DUCKS (Original)	5 LITTLE DUCKS (Jools TV)
Five_ little ducks went out one day. O_ver the hill and far away. Mother duck said, “Quack, quack, quack, quack.” But on_ly four_ little ducks came back. 1_, 2_, 3_, 4_.	Five little ducks went out one day_ Over the hill and far away_ Mommy duck said quack, quack, quack_ (Where are my babies at) But only four little ducks came back_ (One, two, three, four)

Por otro lado, cabe mencionar la entonación de ambas canciones. Para ello se han subrayado aquellas sílabas en las que se haya destacado más ese cambio de tono. A diferencia de la versión de Jools TV, cuyo objetivo era alargar las sílabas finales, en la versión original se enfatizan más algunas palabras frente a otras.

FIVE LITTLE DUCKS (Original)	5 LITTLE DUCKS (Jools TV)
<u>One</u> little <u>duck</u> <u>went</u> <u>out</u> one <u>day</u> . <u>Over</u> the <u>hill</u> and <u>far</u> <u>away</u> . Mother <u>duck</u> said, “Quack, quack, quack, quack.” But <u>none</u> of the five little <u>ducks</u> came <u>back</u> .	One little duck went out one day (One little duck went out one day) Over the hill and far away (Over the hill and far away) Mommy duck said quack, quack, quack (Where are my babies at) But none of the little ducks came back

Ritmo: sabiendo que la versión de Jools TV tiende a alargar las últimas sílabas y a hacer pausas entre versos, podríamos llegar a decir que va con retraso en comparación con la original, porque además añade dos versos más a las estrofas. Sin embargo, esto no sucede así si reproducimos ambas piezas a la vez. A la hora de contar los patitos, como ya se ha mencionado, la versión original hace más pausas y en el *cover* lo cantan de seguido, lo que hace que Jools TV se adelante. Todo esto a pesar de que ambas canciones tienen casi el mismo número de sílabas por verso.

FIVE LITTLE DUCKS (Original)		5 LITTLE DUCKS (Jools TV)	
Four little ducks went out one day.	8	Four little ducks went out one day	8
Over the hill and far away.	8	Over the hill and far away	8
Mother duck said, “Quack, quack, quack, quack, quack, quack.”	8	Mommy duck said quack, quack, quack (Where are my babies at)	7 6
But only three little ducks came back.	9	But only three little ducks came back	9
1, 2, 3.	3	(One, two, three)	3

Rima: por lo general, al mantener la misma letra de la original, la rima no varía. Sin embargo, se han añadido coros, lo que implica una ampliación de dicha rima.

FIVE LITTLE DUCKS (Original)		5 LITTLE DUCKS (Jools TV)	
Five little ducks went out one day.	a	Three little ducks went out one day (Three little ducks went out one day)	a a
Over the hill and far away.	a	Over the hill and far away (Over the hill and far away)	a a
Mother duck said, “Quack, quack, quack, quack.”	b	Daddy duck said quack, quack, quack (Where are my babies at)	b b
But only two little ducks came back.	B	But only two little ducks came back (One, two)	B B
1, 2.			

Naturalidad: como ya se ha comentado, se ha ampliado el *cover*, y se ha incluido la figura del padre, lo que podría convertirse en un gesto de inclusividad. Por otro lado, también se ha realizado una ampliación al añadir coros. De hecho, algunos hacen referencia a lo que diría el padre o la madre cuando los patitos no vuelven. Esto puede conseguir que la canción tome aún más la forma de un cuento.

Baa Baa Black Sheep

Baa Baa Black Sheep gira en torno a una oveja negra a la que le preguntan cuánta lana tiene. Existen diversas interpretaciones sobre ella; algunas afirman que hace referencia a las Cruzadas y al impuesto sobre la lana que había implantado el rey Edward I alrededor del 1200. Mientras, otros piensan que es solo una canción sobre una oveja negra. A diferencia de otros *nursery rhymes* que cuentan con una fecha exacta de publicación, no consta ninguna fecha precisa sobre la publicación de *Baa Baa Black Sheep*. Se sabe que en 1744 se puso en formato físico, pero el hecho de que la melodía se basara en una canción infantil francesa de 1761 hace que su fecha de creación se ponga más en duda.

Cantabilidad: al igual que en *The Wheels On The Bus*, *Baa Baa Black Sheep* cuenta con un estribillo en el que repiten en dos estrofas de cuatro versos (con coros) «Baa baa baa baa black sheep». Este estribillo se repite cuatro veces en total: una al principio de la canción, dos en la mitad y el último al final.

Con respecto a la pronunciación de las palabras, esta es muy dispar en ambas canciones. De igual forma que sucedía en *The Wheels On The Bus*, la versión original tiende a alargar más las palabras, mientras que en la versión de Jools TV se alargan algunas palabras al final del verso.

BAA BAA BLACK SHEEP (Original)	BAA BAA BLACK SHEEP (Jools TV)
Baa_, baa_, black sheep, have you any wool_? Yes_, sir_, yes_, sir_, three bags full_	Ba ba black sheep, have you any wool_ (Have you any wool) Yes sir yes sir, three bags full_ (Three bags full)
One for the master, one for the dame_ One for the little boy who lives down the lane_ Baa_, baa_, black sheep, have you any wool_? Yes_, sir_, yes_, sir_, three bags full_	One for the master and one for the dame One for the girl who lives down the lane Ba ba black sheep, have you any wool_ (Have you any wool)

Ritmo: al reproducir ambas canciones a la vez, vemos que aunque en los dos primeros versos del principio vayan a la par, a partir del tercero comienzan a desincronizarse. Esto se debe a que las pausas que se realizan en el *cover* se hacen al final de cada verso, cuando en la versión original no se realizan apenas pausas, sino que se alargan las palabras, como se indicó en el apartado de cantabilidad. Además, la versión de Jools TV se canta más rápido.

Rima: debido a la inclusión de un estribillo a la versión de Jools TV, no contarán con el mismo tipo de rima (AaBBAa). Además se ha ampliado la canción añadiendo coros, por lo que la rima varía aún más. Sin embargo, si no tuviéramos en cuenta los coros, al inicio tendría casi la misma rima que la original: AaBBA, seguido de una rima del tipo «cc».

BAA BAA BLACK SHEEP (Original)		BAA BAA BLACK SHEEP (Jools TV)	
Baa, baa, black sheep, have you any wool?	A	Ba ba black sheep, have you any wool	A
Yes, sir, yes, sir, three bags full	a	(Have you any wool) Yes sir yes sir, three bags full	a
One for the master, one for the dame	B	(Three bags full) One for the master and one for the dame	a
One for the little boy who lives down the lane	B	One for the girl who lives down the lane	B
Baa, baa, black sheep, have you any wool?	A	Ba ba black sheep, have you any wool	A
Yes, sir, yes, sir, three bags full	a	(Have you any wool)	a
Baa, baa, blue sheep, have you any wool?	A	Ba ba ba ba black sheep	c
Yes, sir, yes, sir, three bags full	a	(Ba ba ba ba black sheep)	c
One for the master, one for the dame	B	Ba ba ba ba ba ba black sheep	c
One for the little boy who lives down the lane	B	(Ba ba ba ba black sheep)	c
Baa, baa, blue sheep, have you any wool?	A	Ba ba ba ba ba ba black sheep	c
Yes, sir, yes, sir, three bags full	a	(Ba ba ba ba ba ba black sheep)	c

Naturalidad: además de las ampliaciones ya mencionadas (coros y estribillo), Jools TV también ha realizado otro cambio en la letra: mientras que el original habla de ovejas negras, azules, blancas y rosas, en el *cover* solo se habla de ovejas negras. Este cambio puede hacer que la canción sea más fácil de recordar para los niños.

CONCLUSIÓN

López Cano (2012, p. 95) presenta un diálogo entre dos autores que debaten sobre la cuestión de si una versión está ligada inconscientemente a su original o si su *cover* debería considerarse una obra autográfica¹². Uno de ellos, Zak (2001, p. 32), que se posiciona en contra del arte autográfico, afirma que al escuchar *covers* de *Be My Baby* de The Ronettes no puede contener las emociones que le transmite el original, a pesar de que ambos puedan sonar completamente diferente. Lo cierto es que, muchas veces, la nostalgia juega mucho en nuestra contra, lo que consigue que nos posicionemos a favor de la versión original antes que del *cover* y no veamos todo lo bueno que puede contener este último.

Respondiendo a la pregunta planteada en el marco teórico, de acuerdo con Steiner (1998, p. 20): «Hay tantos modos de respuesta como modos de interpretación. (...) El ejecutante interpreta una partitura musical cuando y mientras la toca. (...) Toda ejecución musical, toda escenificación de una obra es un acto de hermenéutica pura, una figuración explicativa de significados». Lo mismo ocurre en la traducción «La traducción puede originar una enorme riqueza de géneros sensibles, de «respuestas». Entre ellas figuran la parodia, las variaciones temáticas, el pastiche e innumerables modos de adaptación». Dicho esto nos damos cuenta de que la traducción conlleva un proceso creativo que puede llegar a implicar la ampliación de su obra original. En nuestro caso esa ampliación ha conllevado una variación temática de las canciones; han pasado de ser canciones con una melodía más infantil a una más urbana, o de letras con una temática más sexualizada a una letra más *family-friendly*. Y, es más, escuchar el *cover* de una canción no significa escuchar algo inferior o peor, como acota Martínez-Zalce *et al* (2010, p. 69): «Hutcheon nos lleva de la mano para comprobar que estar en segundo lugar no significa ser secundario o inferior, así como estar en primer lugar no significa ser originario o autoritario».

Una vez llegados a este punto, debemos entender que aunque nos aferremos más a una obra original que a su versión, no podemos negar el hecho de que cada intérprete (en nuestro caso Jools TV) responde y realiza la interpretación de dicha obra de forma distinta a la que lo haría su intérprete original. Además, esa contracultura implícita en el trabajo de Jools TV hace que se convierta en algo digno de analizar a nivel personal. Del mismo modo habríamos de valorar la traducción como medio para la creación de arte contracultural, así como para dar rienda suelta a la creatividad.

Vivimos en una época en la que la interculturalidad y la comunicación entre culturas está a la orden del día, y ese interés por la interacción cultural ha derivado en un aumento en la importancia de la traducción a nivel social. Sabiendo esto y sabiendo el auge que está viviendo el mundo del hip hop en la actualidad, sería de gran relevancia llevar a cabo más estudios de traducción sobre la adaptación de canciones de hip hop y, así, reivindicar el arte contracultural frente a la cultura *mainstream*. Todo ello con el objetivo de ampliar la perspectiva de los Translation Studies y abordar el *outward turn* planteado por Bassnett y Johnston (2019).

Por último, es algo irónico que ese género, surgido en los suburbios de la ciudad de Nueva York y que fue parte del movimiento contracultural entre los 60 y los 80, vuelva a ser parte del mismo tras años de integración en la cultura popular. Asimismo, no sería sorpresa para nadie que este producto que ha conseguido obtener Jools TV sea cultura popular (juvenil) dentro

¹² De acuerdo con Goodman (1976, p. 113), podemos hablar de arte autográfico «if and only if the distinction between original a forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine».

de unos años, porque una vez que se corre la voz y los medios dan a conocer un producto, este puede viralizarse y hacerse popular entre varios grupos de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, K. (2009). On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music. *Music Theory Online*, 15(5), s.p. Disponible en: <https://doi.org/10.30535/mto.15.5.1> (última consulta: 01/04/2024).
- Bassnett, S., y Johnston, D. (2019). Número especial: «The outward turn in translation studies». *The Translator*, 25(3), 181–188. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228> (última consulta: 13/06/2024).
- Bassnett, S., y Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters.
- Bhabha, H. K. (1994). *Location of Culture*. Routledge.
- Bielsa, E. (2009). *Globalization, political violence and translation: An introduction*. In *Globalization, Political Violence and Translation*, 1-21. Disponible en: <https://doi.org/10.1057/9780230235410> (última consulta: 25/03/2024).
- Casas, M. V., (2001). ¿Por qué los niños deben aprender música? *Colombia Médica*, 32(4), 197-204.
- Cheikh Santos, L. (s.f.). *El rap: entre música y poesía* [Trabajo Fin del Grado, Universidad de Valladolid]. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/25518> (última consulta: 11/04/2024).
- Garcés Montoya, Á., Tamayo, P. A., y Medina Holguín, J. D. (2007). Territorialidad e identidad hip hop raperos en Medellín. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 5(10), 125-138.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*. Hackett Publishing Company.
- Green, D., y Miró, M. d. C. (2010). Hurgando en el arcón de las nursery rhymes: una alternativa para la clase de inglés. Asociación Jitanjáfora. Disponible en: <https://www.jitanjafora.org.ar/10green.pdf> (última consulta: 15/03/2024).
- Guil Walls, Eva. (2009). «Graffiti, hip hop, rap, breakdance. Las nuevas expresiones artísticas». (última consulta: 26/03/2024).
- Haces Tamés, B. (2015). *Nursery rhymes for content and language learning in preschool education* [Trabajo Fin del Máster, Universidad de Oviedo]. Disponible en: https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/29983/TFM_Haces%20Tamés,%20Blanca.pdf?sequence=3&isAllowed=y (última consulta: 15/02/2024).
- Limón Aguirre, F. (2013). Interculturalidad y traducción. Retos al entendimiento y la comunicación. *Tinkuy*, (20), 92–100. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4736627> (última consulta: 11/06/2024).
- López Cano, R. (2012). Lo original es la versión. *Artcultura. Revista de História, Cultura e Arte*, 14(24), 81–98. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8368859> (última consulta: 11/06/2024).
- Low, P. (2016). *Translating Song: Lyrics and Texts*. Routledge.

- Maitland, S. (2017). *What Is Cultural Translation?* Bloomsbury.
- Mancosu, P. (2022). Hacia una aproximación ontológica en los Estudios de Traducción: El caso de José María Arguedas. *Meta: Journal des traducteurs*, 67(2), 337–355. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1096259ar> (última consulta: 14/03/2024).
- Martín Ruano, M. R. (2018). *Issues in cultural translation: sensitivity, politeness, taboo, censorship*. En S. A. Harding & O. Carbonell i Cortés (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, 258–278. Routledge.
- Martínez, B., y González, R. E. (2009). La traducción de canciones: análisis de dos casos. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, (8), 1–16. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/gonzalez.pdf> (última consulta: 01/06/2024).
- Martínez-Zalce, G., Granados Garnica, V. M., y Olvera Vázquez, J. (eds.). (2010). «Fronteras de tinta: literatura y medios de comunicación en las américas. una bibliografía comentada». Disponible en: http://www.cisan.unam.mx/assets/publicaciones/pdfs/Fronteras_de_tinta.pdf (última consulta: 14/05/2024).
- Mednick, S.A. (1962). The associative basis of the creative process. *Psychological review*, 69, 220-32.
- Moraga González, M., y Solorzano Navarro, H. (2005). Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última década*, 13(23), 77–101. Disponible en: <https://doi.org/10.4067/s0718-22362005000200004> (última consulta: 20/05/2024).
- Mosser, K. (2008). “Cover Songs”: Ambiguity, Multivalence, Polysemy. *Popular Musicology Online*. Disponible en: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (última consulta: 08/06/2024).
- Murillo, A. (2011). *Los jóvenes de la cultura hip hop: formas de identificación y estatus político en el municipio de Soacha* [Universidad de Buenos Aires]. Disponible en: <https://www.academica.org/000-093/38> (última consulta: 20/05/2024).
- Rodríguez Álvarez, A., y Iglesias Da Cunha, L. (2014). La «cultura hip hop»: revisión de sus posibilidades como herramienta educativa. *Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria*, 26(2), 163–182. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/teoredu2014261163182> (última consulta: 11/04/2024).
- Rojas, J. M. O. (2011). Efecto ansiolítico de la musicoterapia: aspectos neurobiológicos y cognoscitivos del procesamiento musical. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 40(4), 748–759. Disponible en: [https://doi.org/10.1016/s0034-7450\(14\)60162-1](https://doi.org/10.1016/s0034-7450(14)60162-1) (última consulta: 13/06/2024).
- Sotoca, C. (presentador). (2021, 4 de abril). *La contracultura y su vínculo con la actualidad* [episodio de podcast de audio]. Utopías. Radio 3. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/audios/utopias/contracultura-su-vinculo-actualidad-04-04-21/5833690/> (última consulta: 10/06/2024).
- Steiner, G. (1998). *Errata: El examen de una vida*. Yale University Press. Trad. C. Martínez Muñoz.

- Universidad de Toulouse II. (2014, 28 de mayo). Los giros culturales. Reflexiones sobre los cambios de paradigma y sus representaciones culturales en los mundos iberoamericanos. univ-tlse2.fr. Disponible en: https://ceiiba.univ-tlse2.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1317125386713&ID_FICHE=102696&INLINE=FALSE#:~:text=El%20giro%20cultural%20se%20podría,entendimiento%20del%20mundo%20socio-cultural. (última consulta: 11/04/2024).
- Zak, A. J. (2001). *Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. University of California Press.