



ULPGC

**Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria**

**Facultad de
Traducción e Interpretación**



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Facultad de Traducción e Interpretación

Grado en Traducción e Interpretación Inglés-Alemán

Curso académico 2021/2022

**La traducción al español de España y al español de América de las
canciones de *Phineas y Ferb***

Álvaro Hernández Márquez

Tutora: Elena Quintana Toledo

Resumen

La traducción de las canciones es una de las tareas más complicadas y creativas dentro del mundo de la traducción y solo tiende a realizarse cuando estas son importantes para la comprensión de la trama. Este Trabajo de Fin de Grado gira precisamente en torno al estudio de la traducción de las canciones de la serie animada estadounidense *Phineas y Ferb*, creada por Dan Povenmire y Jeff Marsh, y emitida por primera vez el 17 de agosto de 2007 en Disney Channel. Por ello, este trabajo se enmarcaría dentro del ámbito de la Traducción Audiovisual.

Phineas y Ferb cuenta con dos traducciones al español, una para el público europeo y otra para el público hispanoamericano. El objetivo de este trabajo consiste en ahondar en las principales diferencias entre las traducciones a estas dos variedades del español. Si bien la banda sonora de la serie es muy amplia (cada capítulo contiene al menos una canción), para este estudio se ha hecho una selección de varias canciones que, por el momento, no han sido analizadas en trabajos similares: *S'Winter*, *He's a Bully* y *He's Bigfoot*. Se analizarán las técnicas de traducción empleadas en las dos variedades, prestando atención a su fidelidad a los versos originales, a su relación con la temática del episodio o a su vínculo con la imagen, entre otros aspectos, para determinar el predominio de técnicas por variedad así como su motivación.

Abstract

Song translation is one of the most complicated and creative tasks in the world of translation and only tends to be carried out when it is important for the understanding of the plot. This Final Degree Project revolves precisely around the study of the translation of the songs of the American animated series *Phineas and Ferb*, created by Dan Povenmire and Jeff Marsh, and first broadcast on August 17, 2007 on Disney Channel. Therefore, this project would fall within the field of Audiovisual Translation.

Phineas and Ferb has two Spanish translations, one for the European audience and the other for the Latin American audience. The aim of this paper is to delve into the main differences between these two varieties. Although the soundtrack of the series is very extensive (each episode contains at least one song), for this study we have selected songs that, for the time

being, have not been analysed in similar works: *S'Winter*, *He's a Bully* and *He's Bigfoot*. The translation techniques used in the two varieties will be analysed, paying attention to their fidelity to the original verses, their relation to the theme of the episode or their link to the image, among other aspects, in order to determine the predominance of techniques per variety as well as their motivation.

Índice

1. Introducción	1
1.1 Justificación y objetivos	1
2. Marco teórico	3
2.1 La traducción audiovisual	3
2.1.1 Los orígenes de la traducción audiovisual	3
2.1.2 La traducción audiovisual y sus modalidades	4
2.1.3 Características de la traducción audiovisual	5
2.2 La traducción de las canciones	8
2.3 La traducción al español de los productos audiovisuales	11
3. Marco analítico	14
3.1 Contexto del análisis	14
3.2 Metodología	14
3.3 Análisis	15
3.3.1 Canción 1: <i>S'Winter</i>	15
3.3.2 Canción 2: <i>He's a Bully</i>	21
3.3.3 Canción 3: <i>He's Bigfoot</i>	26
3.4 Resultados del análisis	32
4. Conclusión	34
5. Bibliografía	35
6. Índice de tablas	40
7. Índice de imágenes	41

1. Introducción

1.1 Justificación y objetivos

A lo largo del Grado en Traducción e Interpretación hemos cursado numerosas asignaturas de traducción. Entre ellas, en el segundo cuatrimestre del tercer curso se encuentra la asignatura *Traducción Audiovisual y Accesibilidad*, en la cual hemos podido aprender acerca de temas como el subtítulo, el doblaje o la audiodescripción. Recuerdo que un día en esta asignatura realizamos un ejercicio que consistía en traducir la canción *Every Breath You Take* de *The Police*. Este ejercicio me resultó tremendamente complicado, pues no solo había que traducir el texto de los versos originales, sino adecuarse a la métrica y al ritmo de la canción.

Al ver la dificultad que me había supuesto el ejercicio, no pude evitar pensar en lo bien que se había llevado a cabo la traducción de las canciones de la banda sonora de *Phineas y Ferb*, pues en ellas se consigue una traducción muy natural que encaja a la perfección con el ritmo de la original y se ajusta a la temática del episodio como un guante. Tan buenas y pegadizas son las traducciones de estas canciones que muchas personas de mi generación recuerdan sus letras más de una década después.

Phineas y Ferb se tradujo a numerosos idiomas y en prácticamente todos ellos se tradujo la banda sonora, pues esta forma una parte muy importante de la serie y a menudo se utiliza para introducir la idea en torno a la que gira el episodio. Esta serie cuenta, además, con dos traducciones al español, una para el español de España y otra para el español de América.

Debido a que estas canciones han formado parte importante de mi infancia y todavía recordaba la letra de algunas de ellas, quedé muy sorprendido al escuchar la versión para el español de América, pues a pesar de ser muy similar a la versión para el español de España en cuanto a métrica y ritmo, la letra era totalmente distinta. Es de aquí de donde nace la idea de analizar las principales diferencias entre ambas traducciones, pues estas han sido llevadas a cabo por personas distintas y la traducción de las canciones se trata de un proceso extremadamente creativo en el que las opciones de traducción son prácticamente ilimitadas.

Lejos de compararlas con el objetivo de determinar si una versión es mejor que la otra, el objetivo de este Trabajo de Fin de Grado será el de analizar aspectos como la utilización de determinadas técnicas de traducción y su frecuencia de uso, la manera de adaptarse a la

métrica de la canción original y a la temática del episodio, o si los traductores han sido o no capaces de mantener la rima presente en los versos originales. Para llevar a cabo esta comparativa, hemos escogido tres canciones que además de presentar claras diferencias entre ambas versiones, no han sido analizadas con anterioridad. Las canciones propuestas para su análisis en este trabajo son: *S'Winter*, *He's a Bully* y *He's Bigfoot*.

La estructura de este trabajo es la siguiente: en primer lugar, se describe el marco teórico. Así, se plantea una breve introducción a la traducción audiovisual comenzando por sus orígenes para centrarnos luego en sus modalidades y en sus características. Esta sección la completan unas breves notas sobre la traducción de canciones, que es el género que nos ocupa, y sobre la traducción al español de productos audiovisuales. A continuación, se presenta el marco analítico en el que se resume una contextualización para el análisis, se especifica la metodología y se muestra el análisis de las traducciones de las canciones escogidas. Esta sección finaliza con los resultados del análisis. La siguiente sección del trabajo recoge las conclusiones. La bibliografía utilizada para la elaboración del trabajo se puede encontrar en último lugar.

2. Marco teórico

2.1 La traducción audiovisual

2.1.1 Los orígenes de la traducción audiovisual

A pesar de lo que generalmente se cree, la traducción audiovisual surge mucho antes de la llegada del cine sonoro, pues ya en el cine mudo se empezó a utilizar el lenguaje verbal de forma escrita para facilitar la comprensión del mensaje que se deseaba transmitir a los espectadores a través de la imagen. Tal y como señala Chaume (2022), fue entonces cuando en algunos filmes se introdujeron los intertítulos, unos textos escritos cortos que se insertaban entre las escenas con el propósito de describir ciertos aspectos del argumento y/o de mostrar parte de los diálogos, además de acelerar las tramas y hacerlas más atractivas para el público.

La evolución del cine mudo al cine sonoro que se produjo a finales de los años 20 del siglo XX marcó un antes y un después para la industria cinematográfica. En lo que a la exportación de películas se refiere, la introducción del lenguaje oral supuso un reto dado que la traducción de los diálogos era indispensable para que el público que desconocía el idioma fuera capaz de seguir las películas, de manera que las compañías se vieron en la necesidad de traducir dichos diálogos para que estas pudieran llegar a mercados lejos de sus fronteras lingüísticas (Orrego Carmona 2013: 298). En palabras de Chaume (2022), «El primer intento de traducción audiovisual a gran escala consistió en realizar versiones subtituladas de las películas estadounidenses en francés, alemán o español». Este mismo autor también apunta que, si bien más adelante algunos países como Holanda o Suecia, que ya disponían de un nivel cultural elevado, aceptaron el modelo de subtítulos, en países con bajos índices de alfabetización o en los que los regímenes dictatoriales empleaban la censura para proteger la identidad nacional, se desechó este modelo y el doblaje fue la modalidad instaurada.

Debido a su gran vinculación con el cine en sus orígenes, Mayoral Asensio (2002: 3) sostiene que, de hecho, la traducción audiovisual y la cinematográfica parecían ser equivalentes inicialmente; sin embargo, la aplicación de la traducción a los ámbitos de la televisión y el vídeo motivó que empezara a utilizarse el término de *traducción audiovisual* para referirse a una modalidad de traducción con entidad propia.

2.1.2 La traducción audiovisual y sus modalidades

En primer lugar, resulta necesario delimitar el concepto de traducción audiovisual. Chaume Varela (2000: 47) define la traducción audiovisual atendiendo a los tipos de texto que se consideran como objeto de estudio en esta disciplina de la siguiente manera:

Una modalidad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia, que, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales distintos y simultáneos: el canal acústico [...] y el canal visual.

En esta misma línea, Mayoral (1998: 1) se refiere a los «productos audiovisuales» para acotar la noción de traducción audiovisual. Estos productos se caracterizan por el uso «de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje». Se trata, pues, de un tipo de texto que entraña mucha dificultad porque la comunicación a través de ellos combina al mismo tiempo lo verbal, tanto oral como escrito, con lo no verbal.

Como se apunta al comienzo de esta sección, ya Chaume Varela (2000: 47) concibe la traducción audiovisual como una modalidad de la traducción en sí misma, al igual que otros autores posteriores como Martínez Sierra (2004: 24). Concretamente, Chaume (2004: 31) entiende las modalidades de traducción como «los métodos técnicos que se utilizan para realizar el trasvase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra». Ambos autores comparten la idea de que esta modalidad de traducción a su vez se divide en una serie de modalidades específicas.

Según Mayoral (1998), la traducción audiovisual comprende las seis modalidades específicas de traducción que se enumeran y se explican a continuación:

- **Doblaje:** el contenido visual original permanece inalterado, mientras que el contenido oral original se sustituye por su traducción a la lengua meta. Díaz Cintas (2009: 5) explica que se ha de mantener la sincronización entre el sonido y los movimientos de los labios de los actores. Esta tarea no resulta nada sencilla, pero permite crear la ilusión de que los actores están hablando en la lengua meta.
- **Subtitulado:** se añade un texto escrito en la parte inferior de la pantalla en la lengua meta que se corresponde con, entre otras cosas, los diálogos en la lengua original (Chaume 2004: 33-34).

- ***Voice-over***: la banda de audio original se solapa con la banda en la que se ha grabado el texto traducido. El audio original se escucha a menor volumen (Díaz Cintas 2009: 5).
- **Interpretación simultánea**: un intérprete presente en el lugar en el que se proyecta la película lleva a cabo una interpretación simultánea de la misma valiéndose de un micrófono para ello (Chaume 2004: 36).
- **Narración**: un locutor lee el texto escrito en la lengua meta, que ha sido preparado con anterioridad, y cuenta, sin actuar, lo que está viendo en la pantalla (Chaume 2004: 37).
- ***Half-dubbing***: se emite una interpretación, grabada previamente por el traductor, de manera simultánea a la proyección de un género audiovisual (Chaume 2004: 38).

Chaume (2004: 38-39) amplía la nómina de modalidades propuesta por Mayoral (1998) incluyendo dos adicionales, el comentario libre y la traducción a la vista. El comentario libre es una variación del *voice-over* y el doblaje en la que el comentarista tiene la libertad de opinar y añadir información, sin necesidad de reproducir de manera fiel el texto original. En esta modalidad, a menudo se manipula la traducción con fines humorísticos y se añaden chistes y comentarios cómicos, ya sean doblados o con *voice-over*. Por otro lado, la traducción a la vista guarda grandes similitudes con la interpretación simultánea, pero en esta el traductor dispone del guión y lo traduce directamente mientras se emite el filme en pantalla. A pesar de que, como se ha visto, el propio autor hace mención a las principales modalidades de traducción audiovisual, Chaume (2004: 39-40) destaca que estas «no constituyen un conjunto cerrado, sino que están destinadas a reproducirse y variar según lo hagan los nuevos formatos audiovisuales, los progresos técnicos y los gustos de las audiencias».

2.1.3 Características de la traducción audiovisual

Como ya adelantamos al comienzo de esta sección en referencia a la definición de traducción audiovisual, Chaume Varela (2000), Mayoral (1998) y Martínez Sierra (2004) afirman que la traducción audiovisual se ocupa de un tipo de texto determinado que presenta una serie de características propias, entre las que destaca la comunicación de la información y la construcción del significado a través de dos canales: el visual y el acústico. Es por esto por lo que Orrego Carmona (2013) afirma que para que una traducción audiovisual sea válida, el

traductor debe comprender las relaciones entre los diferentes códigos e integrar la traducción respetando lo máximo posible la armonía entre códigos.

En cuanto al perfil del traductor audiovisual, Mayoral Asensio (2002: 7) subraya que este no solo debe contar con las habilidades que se le exigen a un traductor tradicionalmente, sino que, además, debe tener conocimientos sobre «doblaje, subtitulado, diseño gráfico, retoque gráfico, edición de vídeo, localización, compilación», entre otras actividades. Asimismo, es muy aconsejable que el traductor audiovisual tenga cierto manejo de las herramientas de traducción propias de este ámbito, como los editores de subtítulos (AegiSub) o las memorias de traducción (SDLX o Trados), entre otras.

Del mismo modo y tratando de abordar las particularidades de la traducción audiovisual, Mayoral Asensio (2001: 3-5) enumera una serie de características que la diferencian de otras modalidades de traducción:

1. Los textos audiovisuales se presentan «mediante múltiples canales y a través de diferentes tipos de señales». Como anotamos anteriormente, nos referimos a dos canales concretos, el auditivo y el visual, que cuentan con señales propias como «imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido» (Mayoral Asensio 2001: 3). Chaume (2004: 18) alude a lo que él mismo denomina *códigos de significación* y los clasifica según el canal al que pertenecen. Así, al canal visual corresponden los códigos iconográfico, fotográfico, de movilidad, de planificación, gráfico y de montaje. A través del canal acústico, por su parte, se transmiten los códigos lingüístico, paralingüístico, musical, de efectos especiales y de colocación del sonido. Tamayo y Chaume (2016: 305) advierten que muchos problemas típicamente relacionados con la traducción audiovisual están relacionados con la interacción de los códigos de significación con el propio código lingüístico.
2. La traducción audiovisual no pasa únicamente por las manos del traductor; a las suyas habría que sumar las de otros profesionales como los propios actores, los directores de doblaje o de subtitulado, por mencionar solo algunos, muchos de los que, evidentemente, pueden carecer de conocimientos sobre la lengua de origen. González Quevedo (2021: 21) añade acertadamente que, de forma inevitable «la traducción

sufrirá una serie de transformaciones que la modificarán antes de que se convierta en el texto final».

3. Habría que tener en cuenta que las modalidades del subtulado, del *voice-over*, del *half-dubbing* y de la interpretación simultánea cuentan con una singularidad añadida. Concretamente, «el espectador percibe el producto audiovisual en al menos dos lenguas diferentes de forma simultánea» (Mayoral Asensio 2001: 5), lo que puede suceder (i) por los mismos canales, (ii) por canales diferentes, o (iii) por la combinación de varios canales.
4. Las convenciones propias del texto audiovisual también los diferencian de otro tipo de textos. Mayoral Asensio (2001: 5) se refiere a las formuladas originalmente por Marleau (1982) y las menciona teniendo en cuenta tres categorías: (i) las que operan en el doblaje, (ii) las que operan en el subtulado y (iii) las que operan en el *voice-over*. En palabras del propio Mayoral (2001: 5), una vez se asumen estas convenciones, estas «permiten que un producto traducido se pueda percibir en mayor o menor grado como un producto original».

Por último, también es importante tener en cuenta que la traducción audiovisual es un tipo de traducción subordinada. Para Mayoral (1998: 15), una «Traducción subordinada será la que se encuentra sometida a restricciones de espacio/tiempo o a las propias de la lengua oral, por encontrarse las señales verbales en conjunción con otras señales como las imágenes o la música». Por su parte, Mayoral, Kelly y Gallardo (1986), establecen una escala de subordinación para diferentes tipos de actos de comunicación, siendo las modalidades de doblaje y subtulado las que presentan mayor valor en esta escala, pues se ven afectadas por la sincronía espacial y temporal en el caso del subtulado, y por la sincronía temporal, fonética y la lengua oral en el caso del doblaje. Cabe destacar igualmente que estos autores señalan que la canción, acto de comunicación en cuya traducción se centra este Trabajo de Fin de Grado, presenta un grado de subordinación que puede llegar a ser igual que el del doblaje y superior al de la subtitulación.

Como resumen, González Quevedo (2021) argumenta que la traducción audiovisual presenta una serie de restricciones específicas exclusivas de este ámbito y que estas impiden que el texto meta sea una traducción completamente fiel al texto origen.

2.2 La traducción de las canciones

La traducción de las canciones no es un área en el que se haya profundizado demasiado y Franzon (2008) señala que la razón por la que no existen más estudios sobre este tema se debe a que aún no se sabe cuál es el perfil profesional de la persona a la que se le encarga traducir una canción. El autor sostiene que además de los traductores profesionales, hay muchas ocasiones en las que las canciones son traducidas por letristas o cantantes y, en el ámbito de la ópera, se encargan de ellas especialistas en el género o dramaturgos.

Podríamos pensar que la poca información que tenemos acerca del perfil del traductor de canciones y el escaso número de estudios realizados en este ámbito quizá se deba a que, por lo general, el código musical (ritmo, contenido, rima) solo se traduce cuando es relevante para la comprensión de la trama o tiene una clara vinculación con ella. Para Agost (1999), los dibujos animados suponen una excepción, pues las canciones se doblan a la lengua meta porque los niños, su público potencial, aún no han desarrollado por completo sus habilidades de lectura. No obstante, Chaume (2004) indica que en la actualidad se está abandonando esta tendencia a traducir las canciones para el público infantil en el doblaje, con la excepción de Disney, factoría a la que pertenece la serie animada *Phineas y Ferb*. En el ámbito de la subtitulación sí que sigue siendo habitual traducir las canciones relacionadas con la trama.

Franzon (2008: 376) comenta cuáles son algunas de las técnicas más extendidas cuando nos enfrentamos a la traducción de una canción:

- **Dejar la canción sin traducir:** el traductor puede decidir si necesita traducir la canción o no. Esta técnica suele ser la más utilizada en la mayoría de los productos audiovisuales pues, como hemos visto antes, en el doblaje no se traduce el código musical a no ser que sea relevante para la comprensión de la trama.
- **Traducir la letra, pero sin tener en cuenta la música:** se traduce la canción como si se tratase de cualquier otro tipo de texto, sobre todo cuando se da por hecho que los receptores conocen la banda sonora original. Esta es la técnica que se usa a menudo en la subtitulación.
- **Escribir una nueva letra para la música original, sin relación con la letra de la banda sonora original:** se utiliza cuando la música es la parte más importante de la canción. Esta

práctica está muy extendida en ciertos géneros de la música popular, donde se compran canciones para que artistas nacionales las versionen y comercialicen.

- **Traducir la letra y adaptar la música:** se utiliza cuando la letra es la parte más importante de la canción. Este es el caso de algunos textos bíblicos o poemas de autores famosos.
- **Adaptar la traducción a la música original:** esta es la técnica más común cuando se toma la decisión de traducir una canción. Debido a que en la mayoría de los casos la música no puede modificarse, debe ser el traductor quien adapte la traducción, suprimiendo o añadiendo contenido a la letra original.

Para Chaume (2004) cuando un traductor recibe el encargo de traducir una canción, tiene que saber si tiene que manipular la banda sonora original o no. Si el traductor tiene que manipular la banda sonora, este deberá ajustar la traducción de la canción a ella. No obstante, cuando el traductor no tiene que alterar la banda sonora, tendrá que centrarse en el ritmo de cada una de las estrofas musicales para que coincida con los golpes de música y la duración de la canción. De esta manera Chaume (2004) recomienda analizar los distintos ritmos retóricos de los versos de la canción para proponer una traducción que se adapte a la banda sonora original:

- **Ritmo de cantidad:** marcado por el número de sílabas del verso (García 1995: 27).
- **Ritmo de intensidad:** marcado por los acentos prosódicos del verso (García 1995: 28).
- **Ritmo de tono:** marcado por la entonación de los grupos fónicos (García 1995: 34).
- **Ritmo de timbre:** marcado por la rima (García 1995: 31). Para Low (2003), la rima es sólo un factor en juego y el traductor puede optar por modificarla o incluso eliminarla si considera que pone en peligro otros criterios.

A pesar de que para la traducción de canciones en el subtítulo no hará falta adaptarse a los ritmos de cantidad, intensidad, tono y timbre de la canción original, el traductor deberá respetar ciertos parámetros musicales, consiguiendo que los subtítulos coincidan con los versos pronunciados en cada momento y respetando las pausas musicales (Chaume 2004).

Cabe destacar que en la traducción de canciones también se puede analizar el contenido de la traducción. Martí Ferriol (2010: 82-84) parte de la propuesta de técnicas de traducción de

Hurtado (2001), pero la adapta al campo de la traducción audiovisual y establece las siguientes:

- **Adaptación:** Reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora. [...]
- **Ampliación lingüística:** Añadir elementos lingüísticos. [...]
- **Amplificación:** Introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas. [...]
- **Calco:** Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural
- **Compensación:** Introducir en otro lugar del texto meta un elemento de información o efecto lingüístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece en el texto original. [...]
- **Compresión lingüística:** Sintetizar elementos lingüísticos. [...]
- **Creación discursiva:** Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible, fuera de contexto. [...]
- **Descripción:** Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función
- **Equivalente acuñado:** Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta. [...]
- **Generalización:** Utilizar un término más general o neutro (por ejemplo, el uso de hiperónimos). [...]
- **Modulación:** Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto original: puede ser léxica o estructural [...]
- **Particularización:** Utilizar un término más preciso o concreto. [...]
- **Préstamo:** Usar en el texto meta una palabra o expresión de otra lengua sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado a la grafía de la lengua meta). [...]
- **Reducción:** Suprimir en el texto meta algún elemento de información presente en el texto original, bien sea por completo, bien sea una parte de su carga informativa. [...]
- **Substitución** (lingüística, paralingüística). Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. [...]
- **Traducción literal:** Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra [...]
- **Transposición:** Cambiar la categoría gramatical [...]
- **Variación:** Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística [...]

Esta será la categorización de técnicas de traducción que utilizaremos en el marco analítico para poder analizar y comparar con el contenido de las canciones traducidas tanto al español de España como al español de América.

2.3 La traducción al español de los productos audiovisuales

El español es la lengua materna de casi 493 millones de personas en todo el mundo, de los cuales más de 443 millones viven en América, y casi 42 millones viven en Estados Unidos. Esta última cifra se corresponde prácticamente con la misma cantidad de hablantes nativos de español que hay en España, algo más de 43 millones (Fernández Vítóres 2021: 5). Dadas las diferencias diatópicas, muchas de las series y películas extranjeras que se traducen al español para llegar al público hispanohablante a menudo se traducen a dos versiones, una para las diferentes variantes de español en Latinoamérica y otra para el español europeo. Sin embargo, esto no siempre ha sido así, pues en un principio se intentó crear una variante del español que sirviera para todo el público hispanohablante.

Según Mayoral (1998: 5), ya desde los inicios del cine existió un interés por hacer que los productos cinematográficos llegasen a una buena parte de los consumidores independientemente de cuál fuera su localización en el planeta, para lo que parecía ser necesario hallar un «lenguaje universal». El «neutro», que surgió como respuesta a ese interés, puede definirse como «una lengua artificial, que no corresponde a ningún grupo de hablantes, que intenta evitar aquellos elementos que pueden caracterizar un discurso como perteneciente a un grupo particular de ellos» (Mayoral 1998: 5).

Hablando específicamente del español neutro, Gómez Font (2012: 9) lo define como «la modalidad del español que no es propio de ningún país en concreto y que puede funcionar bien en todo el ámbito hispánico». El español neutro ha sido objeto de estudio de numerosos autores y no todos lo ven con los mismos ojos. Mientras que para Castro Roig (1996) el español neutro tiene una serie de ventajas relevantes como la de otorgarle cierta competitividad y accesibilidad a nuestro idioma, entre otras muchas, para Bravo García (2011) el futuro del español neutro no parece ser muy prometedor ya que se trata de una modalidad de la lengua española con la que pocos hablantes (o ninguno) pueden realmente sentirse identificados. Esta autora también resalta que a menudo el adjetivo *neutro* se emplea

de manera peyorativa porque parece sugerir que nos encontramos ante un español despojado de cualquier rastro de riqueza idiomática.

Puede que debido a que su uso es cada vez menos frecuente en España, muchos autores hablan del español neutro exclusivamente en el ámbito latinoamericano. A pesar de que algunos no tengan en cuenta su papel en el país europeo, Scandura (2020: 45) comenta que «todos coinciden en que debe ser una variante que cualquier hispanoamericano pueda comprender». Además, centrándose en su utilización en los países latinoamericanos, la autora aporta su propia definición del español neutro de la manera que sigue (Scandura 2020: 45):

Se trata de una variedad del español que busca ser comercialmente viable en toda Latinoamérica [...] mediante el uso de estructuras gramaticales, pronunciación y léxico que deberían ser comprensibles para todos los hablantes de esta región y que no sean representativos de una región en particular.

Aunque resulta prácticamente imposible trazar con exactitud los orígenes del español neutro, sí que existen algunas ideas al respecto. Algunos los sitúan de forma aproximada entre los años 30 y 50 del siglo XX; entonces se empleaba en los doblajes con el objetivo de que una única versión pudiera alcanzar a todos los países de habla hispana, entre los que obviamente también se encontraba España (Scandura 2020: 45). En este sentido y, tal y como apunta Castro Roig (1996), el español neutro tiene una evidente orientación comercial, ya que «es mucho más barato realizar una sola traducción al español, que hacer dos, tres o veinte».

Herrero Sendra (2014: 13), haciéndose eco de las palabras de Corretgé y Navarro (2003), indica que probablemente Disney sea una de las precursoras en el uso del español neutro, lo que en parte se explicaría porque sus primeros intentos de doblaje resultaron desastrosos. Películas como *Pinocho* contenían una mezcla tan desordenada de acentos en sus doblajes que fueron rechazadas por el público. Para Mazzitelli y Garrido Domené (2019), esto puede deberse, por un lado, al hecho de que aún no se había dado la institucionalización de la profesión de actor de doblaje, y por otro, a que por aquella época Estados Unidos estaba acogiendo a un buen número de inmigrantes procedentes de múltiples lugares del mundo. Después de que otras películas de Disney como *Dumbo*, *Blancanieves* o *El libro de la selva* también fracasaran por no contar con un doblaje más homogéneo, la factoría tomó la decisión de establecer estudios de doblaje directamente en países de habla hispana y emplear

solamente a actores cuya lengua materna fuera el español (Mazzitelli y Garrido Domené 2019).

El surgimiento y la expansión del español neutro que tuvo lugar en buena parte del siglo XX estuvo acompañada por el establecimiento de la tendencia contraria. En este sentido, Mayoral (1998: 4) explica el establecimiento de esta otra corriente por el deseo de que los productos audiovisuales estuviesen dirigidos a grupos muy concretos de espectadores, quienes pudiesen sentirse inmediatamente identificados con ellos. Este hecho no estuvo exento de dificultades ya que para poder adaptarse a la preferencia lingüística de cada grupo de hablantes era necesario llevar a cabo múltiples versiones de la traducción a una misma lengua.

Disney, que como hemos visto fue una de las principales precursoras del empleo del español neutro en sus inicios, sería también una de las pioneras en abandonar este modelo y empezar a doblar sus películas en dos versiones. Al principio de los 90, una vez la profesión del actor de doblaje ya estaba asentada en España y con el estreno de *La Bella y la Bestia*, la compañía distribuyó la película en una versión para Hispanoamérica y otra para España (Mazzitelli y Garrido Domené 2019: 66).

Con el paso de los años esta tendencia no solo se ha registrado en España y, tal ha sido el afán de la factoría por localizar la traducción de sus productos audiovisuales, que Herrero Sendra (2014: 14) apunta que otras películas de Disney como *Los increíbles* (2004), *Chicken Little* (2005), *Cars* (2006) y *Ratatouille* (2007) se doblaron al español de Argentina. Plasmando las palabras de Iglesias Gómez (2009), Herrero Senda (2014: 14) añade que la película *Zafarrancho en el rancho* (2004) incluso se dobló «en México con un doblaje localista». En definitiva, el panorama del doblaje al español en aquella época era bastante complejo hasta tal punto que algunas películas se doblaron al español de Argentina, al de España y al de México. En este último caso, además, se hizo un doblaje para el español neutro de Hispanoamérica y otro para el español de México.

3. Marco analítico

3.1 Contexto del análisis

Phineas y Ferb es una serie animada estadounidense creada por Dan Povenmire y Jeff Marsh que se estrenó el 17 de agosto de 2007 en Disney Channel. Esta serie narra las aventuras de Phineas y Ferb, dos hermanastros que combaten el aburrimiento haciendo algo distinto y aparentemente imposible para dos niños de su edad todos los días del verano. Candace, la hermana de Phineas y hermanastra de Ferb, intenta que su madre descubra lo que están haciendo con la esperanza de que los castigue, pero nunca lo consigue. De forma paralela, la mascota de la familia, un ornitorrinco llamado Perry que además resulta ser agente secreto, lucha contra los malvados planes del doctor Doofenschmirtz.

La banda sonora juega un papel muy importante en esta serie, pues prácticamente todos los episodios contienen una canción propia y esta suele utilizarse para introducir la temática y conseguir que la trama se desarrolle de manera ágil y dinámica. Tal es la relevancia de la banda sonora en la serie que Disney contrató a un adaptador musical para que se dedicara exclusivamente a ella. Mientras que la encargada de traducir y adaptar las canciones de la primera temporada en la versión para el español de España fue María Ovelar, en la versión para el español de América fue Álvaro Cerviño (Sánchez 2013).

3.2 Metodología

Como hemos comentado en el apartado de introducción, para llevar a cabo el marco analítico de este Trabajo de Fin de Grado, se analizará la traducción de tres canciones de la serie animada *Phineas y Ferb*. Las canciones escogidas se citan a continuación con indicación de la temporada y el episodio concreto en el que aparecen:

- *S'Winter* (Temporada 1. Episodio 3 - *S'Winter*).
- *He's a Bully* (Temporada 1. Episodio 5 - *Raging Bully*).
- *He's Bigfoot* (Temporada 1. Episodio 6 - *Get That Bigfoot Outa My Face*).

En primer lugar, explicaremos brevemente el contexto en el que se sitúa la canción y, para poder apreciar las notables diferencias existentes en la traducción, compararemos la letra de

los versos originales con la de las versiones para el español de España y para el español de América utilizando el modelo de la tabla 1 para ello.

Tabla 1. Letra original y traducciones de la canción

Versión original	Traducción para España	Traducción para Hispanoamérica

A continuación, compararemos el verso original con el de la versión para el español de España e indicaremos la técnica de traducción empleada para su traducción partiendo del modelo de Martí Ferrol (2010) expuesto en el marco teórico. Esta información se presentará utilizando el modelo de la tabla 2. Una vez hecho esto, comentaremos en profundidad el empleo de las técnicas y las traducciones obtenidas a través de su utilización.

Tabla 2. Técnicas utilizadas para la versión española

V.O	V.M (España)	Técnica utilizada

Por último, repetiremos el mismo procedimiento llevado a cabo en la versión para el español de España con la versión para el español de América.

Tabla 3. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana

V.O	V.M (Hispanoamérica)	Técnica utilizada

3.3 Análisis

3.3.1 Canción 1: *S'Winter*

En un día muy caluroso de verano, Lawrence prepara un helado usando una vieja máquina de cuando él era niño. Mientras se comen el helado, Phineas y Ferb se dan cuenta de lo

maravilloso que sería tener nieve en verano y deciden utilizar la máquina de helados para construir una montaña de nieve, que no se derrite gracias a que la enfrían con numerosos ventiladores. Candace descubre la montaña de nieve y le pregunta a Phineas que qué es lo que están haciendo. Este responde que se trata de un nuevo concepto que mezcla lo mejor de las estaciones de invierno y verano y que recibe el nombre de «invierano». A continuación, empieza a sonar una canción en la que se explica en qué consiste este término.

Tabla 4. Letra original y traducciones de la canción *S'Winter*

Versión original	Traducción para España	Traducción para Hispanoamérica
Well, there's snow on the ground	Va la nieve cocó	En invierno glacial
There's sleigh bells all around	Y el ding dang dong sonó	Trineos ves pasar
But the sun's beating down	Pero hay sol porque es	Pero el sol ves brillar
'Cause it's S'Winter	Invierano	Es invierano
It's ski and snowball fight time	Tirar bolas de nieve	Jugar con nieve y hielo
And also fly a kite time	Que las cometas vuelen	Cometas en el cielo
Cold and sunny, yes, that's right	Hace frío y calor	Sol y frío, sí, qué bien
I'm talking 'bout S'Winter	En el invierano	Llegó invierano
It's a S'Winter S'Wonderland	Invierano colosal	Invierano artificial
Unusual and grand	Que no es muy usual	Grandioso e inusual
You can freeze while you get tan	Es helarte y es sudar	Un bronceado esquimal

Because it's S'Winter	Es invierano	Es invierano
I'm talking 'bout S'Winter	En invierano	Invierano
It's so S'Winter	Invierano	Invierano

Como podemos observar en la tabla 5, en la que se comentan las técnicas utilizadas en la traducción del texto original al español de España, existe un gran predominio de la creación discursiva. A pesar de que «Va la nieve cocó» y «Y el ding dang dong sonó» son traducciones muy poco fieles a los versos «Well there's snow on the ground» y «There's sleigh bells all around», el traductor consigue, gracias a esta técnica, mantener la rima y hacer referencia a la idea de la nieve en el primer verso y a la de las campanas en el segundo. También cabe destacar el uso de la creación discursiva en el verso «It's a S'Winter S'Wonderland», el cual supone una traducción muy complicada, pues en esta canción se introduce el término «S'Winter», un concepto inventado que hace referencia a la mezcla del verano y el invierno y que se construye añadiendo la partícula «S'», que procede de la palabra «summer», a la palabra «winter». A modo de broma, se vuelve a añadir esta partícula a la palabra «Wonderland», lo cual es simplemente un juego de palabras que carece de significado y que es muy complicado de reproducir en español. Es por esto por lo que el traductor omite el juego de palabras presente en el verso original y lo traduce por «Invierano colosal».

Además del empleo de la creación discursiva también nos percatamos del uso de otras técnicas de traducción. El fragmento «But the sun's beating down 'cause it's S'Winter» se traduce literalmente, pero la traducción se distribuye en versos distintos para poder adaptarse al ritmo de la canción original. Del mismo modo y con la intención de respetar la métrica, el traductor hace uso de la reducción en algunos versos de la canción, como también pasa en la traducción al español de América. Esta necesidad de modificar la extensión del texto traducido para adaptarlo a la música no es casualidad y Mayoral (2003) sostiene que se debe a la propia naturaleza del texto audiovisual. Este requiere de la sincronización de las diferentes señales usadas para transmitir el mensaje y conseguirla conlleva que en ocasiones se tenga que prescindir de ciertos elementos, como información accesoria o que se repite.

Tabla 5. Técnicas utilizadas para la versión española de *S'Winter*

V.O	V.M (España)	Técnica utilizada
Well, there's snow on the ground	Va la nieve cocó	Creación discursiva
There's sleigh bells all around	Y el ding dang dong sonó	Creación discursiva
But the sun's beating down	Pero hay sol porque es	Traducción literal
'Cause it's S'Winter	Invierano	
It's ski and snowball fight time	Tirar bolas de nieve	Creación discursiva
And also fly a kite time	Que las cometas vuelen	Creación discursiva
Cold and sunny, yes, that's right	Hace frío y calor	Creación discursiva
I'm talking 'bout S'Winter	En el invierano	Creación discursiva
It's a S'Winter S'Wonderland	Invierano colosal	Creación discursiva
Unusual and grand	Que no es muy usual	Creación discursiva
You can freeze while you get tan	Es helarte y es sudar	Creación discursiva
Because it's S'Winter	Es invierano	Reducción
I'm talking 'bout S'Winter	En invierano	Creación discursiva
It's so S'Winter	Invierano	Reducción

En la traducción del texto original al español de América vuelve a existir una marcada preferencia hacia la creación discursiva. A pesar de que el traductor también opta por emplear

esta técnica en los primeros versos, este lo hace de manera totalmente distinta al traductor al español de España, pues decide no hacer referencia al contenido de los versos originales y crear dos versos nuevos que nada tienen que ver. Eso sí, el traductor respeta en todo momento la temática de la canción y, aprovechando que en el momento del segundo verso aparece un trineo en pantalla, decide traducir «There's sleigh bells all around» por «Trineos ves pasar». También podemos apreciar otra diferencia notable con respecto al uso de la creación discursiva en el verso «You can freeze while you get tan». Mientras el traductor para la versión española lo traduce como «Es helarte y es sudar», el traductor para la versión de América opta por «Un bronceado esquimal», un concepto bastante curioso pero que consigue adecuarse a la materia de la canción y hacer referencia a la idea de broncearse, presente en el verso original. Por último, al igual que en la versión para España, el traductor decide resolver el problema que supone el verso «it's a S'Winter S'Wonderland» omitiendo el juego de palabras y volviendo a crear una equivalencia efímera imprevisible fuera de contexto, obteniendo en este caso «Invierano artificial». Este es un verso que, aunque logra mantener la rima con el verso siguiente y adecuarse a la métrica, quizá no consigue hacer alusión a la magnificencia del invierno del mismo que el verso traducido en la versión para el español de España; aunque sí que pone de manifiesto el hecho de que el invierno no es fenómeno natural, sino creado por Phineas y Ferb.

Imagen 1. Sincronía con la imagen en la versión hispanoamericana de *S'Winter*



Del mismo modo, vemos como el traductor hace uso de otras técnicas de traducción, como la traducción literal en el verso «Unusual and grand» y la modulación en el verso «But the sun's beating down», obteniendo como resultado «Pero el sol ves brillar».

Tabla 6. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana de *S'Winter*

V.O	V.M (Hispanoamérica)	Técnica utilizada
Well, there's snow on the ground	En invierno glacial	Creación discursiva
There's sleigh bells all around	Trineos ves pasar	Creación discursiva
But the sun's beating down	Pero el sol ves brillar	Modulación
Cause it's S'Winter	Es invierano	Reducción
It's ski and snowball fight time	Jugar con nieve y hielo	Creación discursiva
And also fly a kite time	Cometas en el cielo	Creación discursiva
Cold and sunny, yes, that's right	Sol y frío, sí, qué bien	Creación discursiva
I'm talking 'bout S'Winter	Llegó invierano	Creación discursiva
It's a S'Winter S'Wonderland	Invierano artificial	Creación discursiva
Unusual and grand	Grandioso e inusual	Traducción literal
You can freeze while you get tan	Un bronceado esquimal	Creación discursiva
Because it's S'Winter	Es invierano	Reducción
I'm talking 'bout S'Winter	Invierano	Reducción
It's so S'Winter	Invierano	Reducción

3.3.2 Canción 2: *He's a Bully*

Linda da un concierto con su banda de jazz en el centro comercial y les da dinero a sus hijos para que se entretengan mientras tanto. Phineas decide comprarse un helado, pero este se le cae y mancha los pantalones de Bufford. Justo cuando Bufford se dispone a darle una paliza a Phineas, Evander Holyfield, el excampeón de los pesos pesados, le detiene y propone que ambos resuelvan sus diferencias en un duelo a la salida del centro comercial. Debido a que Phineas parte en clara desventaja, Evander Holyfield se compromete a entrenarle. A continuación, vemos una secuencia en la que Phineas se prepara para su enfrentamiento con Bufford mientras de fondo escuchamos la siguiente canción:

Tabla 7. Letra original y traducciones de la canción *He's a Bully*

Versión original	Traducción para España	Traducción para Hispanoamérica
Your opponent is as big as an ape	Tu adversario es como un orangután	Tu oponente es un simio feroz
So if you want to avoid being mangled	Y si no quieres que te haga caldo	Y si no quieres ser tú destrozado
Just like him you've got to get into shape	Ponte en forma como él, sigue un plan	Entrenar, en forma te has de poner
And by shape I don't mean a triangle	Y por forma no entiendas triángulo	Aunque tú seas muy triangulado
He's big, he's dumb, he's got the IQ of gum	Es grande, es tonto y le falta un hervor	Un bravucón con el IQ de un ratón
He's got the brain about the size of a sourdough crumb	Su coeficiente intelectual es igual que el de un pan	Y su cerebro no es mejor que el migajón
But he'll beat on your head like a big bass drum	Pero te aporreará como a un tambor	Pero te golpeará como a un tambor

His behavior is truly unruly	Pues golpeando es todo un artista	Es el ultraje, violencia y coraje
He's a bully	Camorrista	Un salvaje
Yeah, he's a bully	Es camorrista	Sí, un salvaje
Yeah, yeah-yeah!	¡E-so es!	Sí, sí, sí

Para la traducción de esta canción al español de España el traductor se sirve de una gran gama de técnicas de traducción. No obstante, cabe destacar el uso del equivalente acuñado. El verso «So if you want to avoid being mangled» se traduce como «Y si no quieres que te haga caldo» y, del mismo modo, «He's big, he's dumb, he's got the IQ of gum» se traduce como «Es grande, es tonto y le falta un hervor», una expresión muy popular para señalar la falta de inteligencia de alguien. Además, a pesar de que el término «bully», el cual está presente en el título de la canción y del propio episodio, es relativamente conocido en español, el traductor opta por traducirlo por su equivalente «camorrista».

En cuanto al uso de la creación discursiva, podemos apreciar como el verso «His behavior is truly unruly» se traduce como «Pues golpeando es todo un artista». Esta traducción está condicionada por el deseo de conservar la rima presente en la canción original. Es por esto por lo que se emplea esta técnica para crear un verso cuyo principal cometido es rimar con el siguiente. Por otro lado, el verso «He's got the brain about the size of a sourdough crumb» se traduce por «Su coeficiente intelectual es igual que el de un pan». En la canción original, este verso también rima con el anterior, pero, a pesar del que el traductor vuelve a utilizar la creación discursiva para traducirlo, en este caso no consigue mantener la rima.

También cabe destacar el uso de la particularización y la generalización, técnicas que tanto para Martí Ferrol (2010) como para Hurtado (2001) se oponen entre sí. Para traducir «Your opponent is as big as an ape» como «Tu adversario es como un orangután» el traductor emplea la particularización y traduce «ape» por su hipónimo «orangután». Cuando el traductor hace uso de la generalización para traducir «But he'll beat on your head like a big bass drum» como «Pero te aporreará como a un tambor», este traduce «bass drum», que en

realidad es un tipo de tambor concreto cuyo equivalente en español es «bombo», por su hiperónimo «tambor».

Tabla 8. Técnicas utilizadas para la versión española de *He's a Bully*

V.O	V.M (España)	Técnica utilizada
Your opponent is as big as an ape	Tu adversario es como un orangután	Particularización
So if you want to avoid being mangled	Y si no quieres que te haga caldo	Equivalente acuñado
Just like him you've got to get into shape	Ponte en forma como él, sigue un plan	Amplificación
And by shape I don't mean a triangle	Y por forma no entiendas triángulo	Modulación
He's big, he's dumb, he's got the IQ of gum	Es grande, es tonto y le falta un hervor	Equivalente acuñado
He's got the brain about the size of a sourdough crumb	Su coeficiente intelectual es igual que el de un pan	Creación discursiva
But he'll beat on your head like a big bass drum	Pero te aporreará como a un tambor	Generalización
His behavior is truly unruly	Pues golpeando es todo un artista	Creación discursiva
He's a bully	Camorrista	Equivalente acuñado
Yeah, he's a bully	Es camorrista	Equivalente acuñado
Yeah, yeah-yeah!	¡E-so es!	Creación discursiva

A diferencia de la traducción al español de España, en la traducción al español de América no predomina el uso del equivalente acuñado, sino de la creación discursiva. En este caso, el

término «bully» no se traduce como «camorrista» sino como «salvaje», un término que quizás no resulta tan preciso.

De la misma manera que en la traducción al español para España, en esta versión también se opta por mantener la rima presente en la canción original, por lo que traductor vuelve a tener que hacer uso de la creación discursiva para traducir el verso «His behavior is truly unruly» como «Es el ultraje, violencia y coraje» y conseguir que este rime con el verso siguiente. Esta técnica se vuelve a utilizar para traducir «He's got the brain about the size of a sourdough crumb» como «Y su cerebro no es mejor que el migajón». «Migajón» es un término que se refiere a «la miga del pan o parte de ella» (Real Academia Española s.f.). Este término está bastante extendido en México, pero en España apenas se usa. Al introducirlo, el traductor no solo consigue hacer referencia a la idea de la miga de pan, presente en el verso en inglés, sino también rimar este verso con el anterior y mantener la rima de la canción original, cosa que el traductor para el español de España no pudo conseguir.

Cabe añadir que a pesar de que para traducir el verso «He's big, he's dumb, he's got the IQ of gum» como «Un bravucón con el IQ de un ratón» también se emplea la creación discursiva, para traducir el término «IQ» se utiliza del calco, puede que debido a que este término está bastante más extendido en la lengua meta que su equivalente en español «CI», siglas de «cociente intelectual».

También nos percatamos de como el traductor hace uso de la traducción literal para traducir «So if you want to avoid being mangled» como «Y si no quieres tú ser destrozado». A pesar de que consigue una traducción fiel al verso original y que se adapta a la métrica de la canción, el verso obtenido resulta muy poco natural en español, pues en esta lengua se suele prescindir de la explicitación del sujeto y el uso de la pasiva en contextos no formales es bastante poco frecuente.

Por último y del mismo modo que en la traducción al español para España, el traductor emplea la generalización para traducir el verso «But he'll beat on your head like a big bass drum» como «Pero te golpeará como a un tambor», volviendo a traducir «bass drum» por su hiperónimo en español «tambor».

Tabla 9. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana de *He's a Bully*

V.O	V.M (Hispanoamérica)	Técnica utilizada
Your opponent is as big as an ape	Tu oponente es un simio feroz	Creación discursiva
So if you want to avoid being mangled	Y si no quieres tú ser destrozado	Traducción literal
Just like him you've got to get into shape	Entrenar, en forma te has de poner	Creación discursiva
And by shape I don't mean a triangle	Aunque tu seas muy triangulado	Creación discursiva
He's big, he's dumb, he's got the IQ of gum	Un bravucón con el IQ de un ratón	Creación discursiva
He's got the brain about the size of a sourdough crumb	Y su cerebro no es mejor que el migajón	Creación discursiva
But he'll beat on your head like a big bass drum	Pero te golpeará como a un tambor	Generalización
His behavior is truly unruly	Es el ultraje, violencia y coraje	Creación discursiva
He's a bully	Un salvaje	Creación discursiva
Yeah, he's a bully	Sí, un salvaje	Creación discursiva
Yeah, yeah-yeah!	Sí, sí, sí	Traducción literal

Una vez comentadas las principales técnicas de traducción empleadas en ambas versiones, analizaremos la manera en la que los traductores han lidiado con el juego de palabras que existe entre los versos « «Just like him you got to get into shape» y «And by shape I don't mean a triangle». Aquí se lleva a cabo un juego de palabras en el que se explica que, debido

a que la cabeza de Phineas tiene forma de triángulo, es necesario que este entienda que ponerse en forma significa adquirir un buen estado físico y no adoptar una forma geométrica. Dada la complejidad que puede suponer entender este juego de palabras, en el momento del verso aparece en pantalla una imagen que nos ayuda a entenderlo.

Imagen 2. Sincronía con la imagen en *He's a Bully*



Al emplear la modulación para traducir el verso «And by shape I don't mean a triangle» como «Y por forma no entiendas triángulo», el traductor de la versión para el español de España consigue preservar el juego de palabras. No obstante, en la versión para el español de América el verso «And by shape I don't mean a triangle» se traduce como «Aunque tú seas muy triangulado», haciendo uso de la creación discursiva. Es por esto por lo que aunque de algún modo se consigue que el receptor comprenda la broma, el traductor no consigue mantener el juego de palabras, o por lo menos no de la misma manera que el traductor para la versión de España.

3.3.3 Canción 3: *He's Bigfoot*

Phineas, Ferb y Candace viajan a casa de sus abuelos para realizar un campamento de verano junto con sus amigos. Después de comer, el abuelo Clyde reúne a todos los chicos para contarles la leyenda del «Sasquash», una criatura peluda gigante que habita en los bosques circundantes a su casa. Para ello, Clyde saca su banyo y les canta a los chicos la siguiente canción:

Tabla 10. Letra original y traducciones de la canción *He's Bigfoot*

Versión original	Traducción para España	Traducción para Hispanoamérica
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Pie grande, Pie grande	Grande es, fiero es
He'll eat you with his taters and his greens	Os come con patatas al gratín	Pie grande de comerte es muy capaz
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Pie grande, Pie grande	Grande es, fiero es
'Cause to Bigfoot you're a fleshy tangerine	Para él sois trozos de calabacín	A Pie grande de entremés le servirás
He goes barefoot, so he's always free to stomp ya	Va descalzo, así que puede pisarte	Va descalzo y siempre quiere aplastarte
He carries a big stick, so he can whomp ya	Un palo lleva y puede apalearte	Él puede con su garrote golpearte
Sharpens up the teeth, so he can chomp ya	Y sus dientes pueden masticarte	Con sus fauces él va a masticarte
So I think you'd better flee, 'cause I'm telling you that he's...	Más te vale cuenta tres y huye lejos porque él es...	Sal de aquí con rapidez, pues te advierto otra vez...
Bigfoot, he's Bigfoot	Grande, Pie grande	Él es, fiero es
He bathes in the water that you drink	Se baña en el agua de beber	Se baña en tu agua de beber
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Pie grande, Pie grande	Grande es, fiero es
So watch out, 'cause he's closer than you think	Lo tienes cerca y no lo puedes ver	Pie grande está muy cerca, vas a ver
Boo!	Bu!	Bu!

Para la traducción de esta canción al español de España se emplean hasta 5 técnicas de traducción distintas, volviendo a existir una clara predilección por la creación discursiva.

En primer lugar, conviene comentar que el término «Bigfoot», que aparece tanto en el título de la canción como en el del episodio, se traduce por su equivalente en español «Pie grande», por lo que el estribillo «He's Bigfoot, he's Bigfoot» se traduce como «Pie grande, pie grande». A pesar de que en la canción anterior ya pudimos ver como se hizo uso del equivalente acuñado, en este caso en particular se emplea esta técnica para traducir el término «Bigfoot», el cual hace referencia a una criatura mítica propia de la cultura norteamericana. Laita (2012) sostiene que el equivalente acuñado es una opción viable para poder traducir un elemento cultural. No obstante, la autora, influenciada por la propuesta de Newmark (1999: 117-131), se refiere a esta técnica como «Traducción reconocida».

En cuanto al uso de la creación discursiva, podemos observar como «'Cause to Bigfoot you're a fleshy tangerine» se traduce por «Para él sois trozos de calabacín». El traductor decide sustituir «fleshy tangerine» por otro alimento distinto que se ajuste a la métrica de la canción, en este caso «trozos de calabacín». Además, cabe destacar que el verso «So I think you'd better flee, 'cause I'm telling you that he's...» contiene una rima que se decide conservar en la versión meta, así que el traductor utiliza esta técnica para traducirlo como «Más te vale cuenta tres y huye lejos porque él es». Del mismo modo, se traduce el verso «So watch out, 'cause he's closer than you think» por «Lo tienes cerca y no lo puedes ver», volviendo a conseguir mantener la rima con el verso «Se baña en tu agua de beber», tal y como sucede en los versos originales correspondientes.

Para traducir el verso «He bathes in the water that you drink» como «Se baña en tu agua de beber» el traductor hace uso de la modulación. Asimismo, se vuelve a emplear esta técnica para traducir «He goes barefoot, so he's always free to stomp ya» como «Va descalzo, así que puede pisarte» y «He carries a big stick, so he can whomp ya» como «Un palo lleva y puede apalearte».

Finalmente, remarcaremos la utilización de la adaptación para traducir el verso «He'll eat you with his taters and his greens» como «Os come con patatas al gratín». Esta es la primera

vez que vemos esta técnica en nuestro trabajo y el traductor la emplea al sustituir un plato típico de la cocina americana como «taters and greens» por «patatas al gratín», un plato distinto pero que se conoce en la cultura meta. Laita (2012) también señala la validez de esta técnica a la hora de abordar la traducción de un elemento cultural y mantiene que esta supone un intento de adaptar el texto al receptor, haciendo uso de un término más familiar en el mismo contexto.

Tabla 11. Técnicas utilizadas para la versión española de *He's Bigfoot*

V.O	V.M (España)	Técnica utilizada
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Pie grande, Pie grande	Equivalente acuñado
He'll eat you with his taters and his greens	Os come con patatas al gratín	Adaptación
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Pie grande, Pie grande	Equivalente acuñado
'Cause to Bigfoot you're a fleshy tangerine	Para él sois trozos de calabacín	Creación discursiva
He goes barefoot, so he's always free to stomp ya	Va descalzo, así que puede pisarte	Modulación
He carries a big stick, so he can whomp ya	Un palo lleva y puede apalearte	Modulación
Sharpens up the teeth, so he can chomp ya	Y sus dientes pueden masticarte	Creación discursiva
So I think you'd better flee, 'cause I'm telling you that he's...	Más te vale cuenta tres y huye lejos porque él es...	Creación discursiva
Bigfoot, he's Bigfoot	Grande, Pie grande	Equivalente acuñado
He bathes in the water that you drink	Se baña en el agua de beber	Modulación

He's Bigfoot, he's Bigfoot	Pie grande, Pie grande	Equivalente acuñado
So watch out, 'cause he's closer than you think	Lo tienes cerca y no lo puedes ver	Creación discursiva
Boo!	Bu!	Traducción literal

El claro predominio de la creación discursiva en la versión para España se mantiene también en la traducción para el español de América. En lugar de utilizar un equivalente acuñado para el término «Bigfoot», el traductor emplea la creación discursiva para crear un verso que dista mucho del original, aunque consigue adaptarse a la métrica. Esta propuesta resulta bastante chocante sobre todo cuando la comparamos con la traducción para el español de España, pues en Latinoamérica también se usa el término «Pie Grande» para referirse a «Bigfoot» y, además, este es el término usado en el resto del episodio para referirse a esta criatura. El hecho de haber traducido el verso «He's Bigfoot, he's Bigfoot» como «Grande es, fiero es» conlleva que más adelante en la canción, el verso «Bigfoot, he's Bigfoot» tenga que traducirse como «Él es, fiero es» para adaptarse a la métrica, obteniendo un verso que además de ser muy poco fiel al original, resulta bastante extraño, pues la primera de las dos oraciones que componen el verso carece de atributo y da la sensación de estar incompleta.

Siguiendo con la creación discursiva y del mismo modo que en la traducción para el español de España, el traductor decide preservar la rima en el verso «So I think you'd better flee, 'cause I'm telling you that he's...» y hace uso de esta técnica obteniendo como resultado «Sal de aquí con rapidez, pues te advierto otra vez...». El traductor también consigue mantener la rima que existe entre los versos originales «He bathes in the water that you drink» y «So watch out, 'cause he's closer than you think». Para ello, vuelve a hacer uso de la creación discursiva para traducir «So watch out, 'cause he's closer than you think» por «Pie grande está muy cerca vas a ver», consiguiendo que rime con «Se baña en tu agua de beber».

Por último, podemos apreciar como el traductor para la versión de América también utiliza la modulación para traducir los versos «He carries a big stick, so he can whomp ya» como «Él puede con su garrote golpearte» y «He bathes in the water that you drink» como «Se baña en tu agua de beber», obteniendo traducciones bastante similares a las del traductor para

la versión al español de España. Además, en el caso de «Él puede con su garrote golpearte» se altera el orden natural de la frase para que esta pueda rimar con el verso anterior y con el siguiente, así como adaptarse a la métrica de la canción.

Tabla 12. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana de *He's Bigfoot*

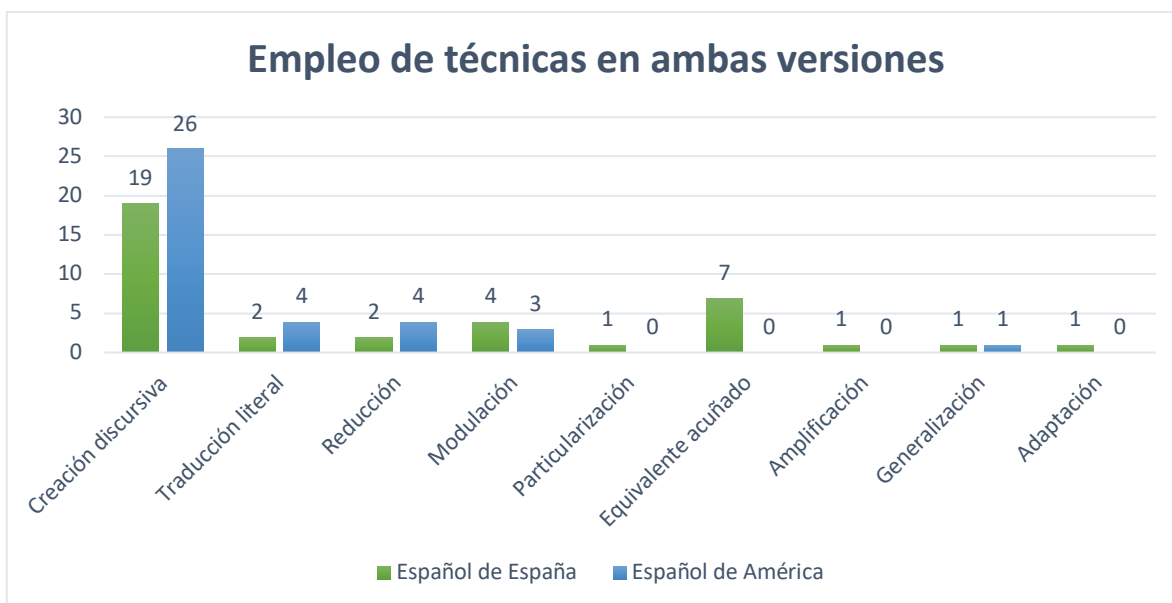
V.O	V.M (Hispanoamérica)	Técnica utilizada
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Grande es, fiero es	Creación discursiva
He'll eat you with his taters and his greens	Pie grande de comerte es muy capaz	Creación discursiva
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Grande es, fiero es	Creación discursiva
'Cause to Bigfoot you're a fleshy tangerine	A Pie grande de entremés le servirás	Creación discursiva
He goes barefoot, so he's always free to stomp ya	Va descalzo y siempre quiere aplastarte	Creación discursiva
He carries a big stick, so he can whomp ya	Él puede con su garrote golpearte	Modulación
Sharpens up the teeth, so he can chomp ya	Con sus fauces él va a masticarte	Creación discursiva
So I think you'd better flee, 'cause I'm telling you that he's...	Sal de aquí con rapidez, pues te advierto otra vez...	Creación discursiva
Bigfoot, he's Bigfoot	Él es, fiero es	Creación discursiva
He bathes in the water that you drink	Se baña en tu agua de beber	Modulación
He's Bigfoot, he's Bigfoot	Grande es, fiero es	Creación discursiva

So watch out, 'cause he's closer than you think	Pie grande está muy cerca, vas a ver	Creación discursiva
Boo!	Bu!	Traducción literal

3.4 Resultados del análisis

Para poder llevar a cabo una comparativa en el empleo de las técnicas de traducción en ambas versiones al español, hemos realizado un gráfico en el que podemos apreciar cuáles son las técnicas que han empleado ambos traductores, así como su frecuencia de uso recogida en el número de versos en los que se ha empleado dicha técnica.

Imagen 3. Empleo de técnicas en ambas versiones



Como podemos observar, los gráficos reflejan cierto parecido en cuanto al empleo de las técnicas de traducción por parte de los de traductores. En ambas versiones existe un gran predominio de la creación discursiva y la frecuencia de uso en técnicas como la traducción literal, la reducción o la modulación es relativamente similar. La generalización fue usada una única vez por ambos traductores, lo cual no es casualidad, pues ambos utilizaron esta técnica en el mismo verso.

Sí que cabe destacar que mientras que en la versión para el español de España el traductor hace uso del equivalente acuñado hasta en 7 ocasiones, el traductor para el español de América no la emplea para traducir ningún verso. Del mismo modo y aunque en menor medida, podemos apreciar una mayor variedad de técnicas de traducción en la versión para el español de España. Mientras que para traducir los versos de las canciones que hemos visto en el marco analítico el traductor para el español de España empleó un total de nueve técnicas distintas, el traductor para el español de América empleó solo 4, optando por utilizar la creación discursiva en aquellos versos en los que el traductor para la versión de España hizo uso de la adaptación, particularización, amplificación o el equivalente acuñado. Esta menor riqueza en cuanto a técnicas de traducción hizo que, a pesar de que la creación discursiva predomina en ambas versiones de manera notable, esta se usara casi un 37 por ciento más en la versión para el español de América.

4. Conclusión

Partiendo de los resultados obtenidos en el análisis podemos concluir que el gran predominio de la creación discursiva en ambas versiones no es casualidad. A pesar de que existen diferencias en cuanto al uso de técnicas de traducción y sobre todo en cuanto a las letras de las canciones traducidas en las dos versiones, podemos apreciar como ambos traductores tienen como prioridad adaptarse a la métrica de la canción original y conseguir que sus traducciones produzcan en el público los mismos efectos que esta. Es en el deseo de construir una canción que resulte igual de pegadiza que la original donde encontramos la causa del gran predominio de la creación discursiva, pues esta técnica permite a los traductores disponer de la libertad necesaria para crear un verso que, aunque supone una traducción totalmente imprevisible fuera del contexto, consigue respetar la temática del episodio, adaptarse a la métrica e incluso mantener las rimas presentes en los versos originales.

Este estudio también pone de manifiesto la infinidad de posibilidades de las que dispone el traductor a la hora de traducir una canción en la que la música no puede alterarse. La cantidad de restricciones a las que se enfrenta el traductor hace que este tenga que hacer uso de su creatividad de manera mucho más marcada que para traducir cualquier otro tipo de texto, llegando a adoptar muchas veces un rol de letrista. Tal y como comentamos en el marco teórico, Mayoral (2001: 5) sostiene que una de las particularidades de la traducción audiovisual es la existencia de una serie de convenciones que hacen que la traducción pueda ser percibida como un producto inédito. Como hemos podido comprobar, la traducción de canciones supone una tarea tan creativa que la ilusión de que el material se haya creado en la lengua meta se vuelve prácticamente real, pues no es solo que la banda sonora original se sustituya por otra en la lengua meta en la que las canciones son interpretadas por otros músicos, es que hay ocasiones en las que el texto original es una mera brújula que nos guía en un viaje en el que las verdaderas restricciones vienen impuestas por el pentagrama.

5. Bibliografía

Agost, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Bravo García, Eva. 2019. «El español internacional: valoración actual y usos específicos». *Variación lingüística y contacto de lenguas en el mundo hispánico. In memoriam Manuel Alvar*. Eds. Y. Congosto Martín; E. Méndez García de Paredes. Iberoamericana. 49-71. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/40505/1/El_espanol_internacional_valoracion_actu.pdf?sequence=1

Castro Roig, Xosé. 1996. «El español neutro en la traducción». *Ponencia presentada en el Congreso Anual de la ATA (Asociación Estadounidense de Traductores), Colorado Springs*. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <http://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traduccion/>

Chaume, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

— 2022. «Historia de la traducción audiovisual». Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <http://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/chaume/>

Chaume Varela, Frederic. 2000. «Aspectos profesionales de la traducción audiovisual». *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*. Ed. D. Kelly. Granada: Comares. 47-83.

Corretgé, Ramón; Miguel Navarro. 2003. *DoblajeDisney.com*. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://www.doblajedisney.com/nosotros/>

Díaz Cintas, Jorge. 2009. *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters.

Fernández Vítors, David. 2021. «El español: una lengua viva. Informe 2021». Dirección Académica del Instituto Cervantes. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_21/informes_ic/p01.htm

Franzon, Johan. 2008. «Choices in song translation». *The Translator* 14(2). 373-399. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://www.researchgate.net/publication/261668226_Choices_in_Song_Translation

García, Pilar. 1995. *El ritmo de la poesía de Blas de Otero*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Documento de Internet consultado el 22 de mayo de 2022 en <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/3/AH3007501.pdf>

Gómez Font, Alberto H. 2012. «Español neutro, global, general, estándar o internacional». *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación en Marruecos* 24. 9-15. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://sede.educacion.gob.es/publivena/descarga.action>

González Quevedo, Marta. 2021. *El método de traducción en películas de ciencia ficción: estudio contrastivo del doblaje y el subtítulo*. (Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). Documento de Internet consultado el 25 de abril de 2022 en <https://bit.ly/3y8UArO>

Herrero Sendra, Aina. 2014. *El español neutro en el doblaje de Los Aristogatos: un estudio de caso*. (Trabajo final de grado, Universitat Jaume I). Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/100128/TFG_2014_HERRERSENDRAA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Iglesias Gómez, Luis Alberto. 2009. *Los doblajes en español de los clásicos de Disney*. (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca). Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/76261/DTI_Iglesias_Gomez_LA_Los_doblajes_en_espanol.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Laita, Paula. 2012. *Estudio de la traducción de referentes culturales en el doblaje. El caso de Das Leben der Anderen* (Trabajo de investigación, Universidad de Valladolid). Documento de Internet consultado el 22 de mayo de 2022 en <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/7417/TFM-O%209.pdf?sequence=1>

Low, Peter. 2003. «Singable translations of songs». *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 11(2). 87-103. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>

Martí Ferriol, José Luis. 2010. *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. (Tesis Doctoral). Universitat Jaume I. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10568/marti.pdf>

Martínez Sierra, Juan José. 2004. *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. (Tesis doctoral, Universitat Jaume I). Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10566/martinez.pdf>

Mayoral, Roberto. 1998. «Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural». Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf

Mayoral Asensio, Roberto. 2001. «El espectador y la traducción audiovisual». Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Espectador_y_TAV.pdf

— 2002. «Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual». *Sendeban. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación* 13. 123-140. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Nuevas_Perspectivas_TAV.pdf

— 2003. «Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual». Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Procedimientos_Ampliacion.pdf

Mayoral, Roberto; Dorothy Kelly; Natividad Gallardo. 1986. «Concepto de “traducción subordinada” (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)». *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España (Actas del II Congreso Nacional de Lingüística Aplicada)*. Ed. F. J. Fernández Rubiera. Valencia: AESLA. 95-105.

Mazzitelli, Chiara; Fuensanta Garrido Domené. 2019. «Las variedades del español a través del doblaje cinematográfico». *Anuario de Letras, Lingüística y Filología* 7, 2. 63-82. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/download/1549/1960>

Orrego Carmona, David. 2013. «Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital». *Mutatis Mutandis* 6, 2. 297-320. Documento de Internet consultado el 25 de abril de 2021 en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/17081/15436>

Povenmire, Daniel; Jeffrey Mars. 2008. «S'Winter». (Temporada 1, Episodio 3). *Phineas and Ferb*. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://www.disneyplus.com/es-es/video/4aa4c25d-5854-46c7-9fe6-2be3257e8a74>

— 2008. «Raging Bully». (Temporada 1, Episodio 5). *Phineas and Ferb*. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://www.disneyplus.com/es-es/video/6768e6bd-3b07-4360-acb1-5c0f6593eb02>

— 2008. «Get That Bigfoot Outa My Face». (Temporada 1, Episodio 6). *Phineas and Ferb*. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <https://www.disneyplus.com/es-es/video/12b11ec1-2e02-47fb-ba8c-1c3af8e4389f>

Real Academia Española. (s.f.). Migajón. Consultado el 22 de mayo de 2022 en <https://dle.rae.es/migajón>

Sánchez, Carlos. 2013. «eldoblaje.com». Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=12907>

Scandura, Gabriela. 2020. *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en las series de ficción infantiles y juveniles: ¿Estandarización, política lingüística o censura?* (Tesis doctoral, Universidad Jaime I). Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/671587/2021_Tesis_Scandura_Gabriela.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Tamayo, Ana; Frederic Chaume. 2016. «Los códigos de significación del texto audiovisual: Implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad». *Revista*

Linguae – Revista de la Sociedad Española de Lenguas Modernas 3. 301-335. Documento de Internet consultado el 7 de mayo de 2022 en https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/41144/Tamayo_A.%20Codigos%20significacion.pdf?sequence=1&isAllowed=y

6. Índice de tablas

Tabla 1. Letra original y traducciones de la canción	15
Tabla 2. Técnicas utilizadas para la versión española	15
Tabla 3. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana	15
Tabla 4. Letra original y traducciones de la canción <i>S'Winter</i>	16
Tabla 5. Técnicas utilizadas para la versión española de <i>S'Winter</i>	18
Tabla 6. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana de <i>S'Winter</i>	20
Tabla 7. Letra original y traducciones de la canción <i>He's a Bully</i>	21
Tabla 8. Técnicas utilizadas para la versión española de <i>He's a Bully</i>	23
Tabla 9. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana de <i>He's a Bully</i>	25
Tabla 10. Letra original y traducciones de la canción <i>He's Bigfoot</i>	27
Tabla 11. Técnicas utilizadas para la versión española de <i>He's Bigfoot</i>	29
Tabla 12. Técnicas utilizadas para la versión hispanoamericana de <i>He's Bigfoot</i>	31

7. Índice de imágenes

Imagen 1. Sincronía con la imagen en la versión hispanoamericana de <i>S'Winter</i>	19
Imagen 2. Sincronía con la imagen en <i>He's a Bully</i>	26
Imagen 3. Empleo de técnicas en ambas versiones	32