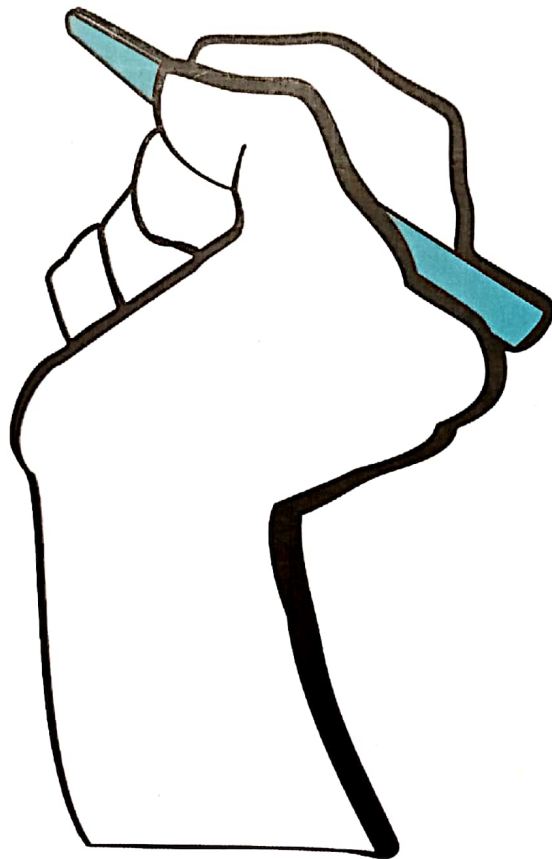


Translatum nostrum

La traducción y la interpretación
en el ámbito humanístico



Carla Botella Tejera
Javier Franco Aixelá
Catalina Iliescu Gheorghiu
(eds.)

EDITORIAL COMARES



Interlingua

INTERLINGUA

254

Colección fundada por:

EMILIO ORTEGA ARJONILLA

PEDRO SAN GINÉS AGUILAR

Comité Científico (Asesor):

ESPERANZA ALARCÓN NAVÍO Universidad de Granada	MARIA JOAO MARÇALO Universidade de Évora
JESÚS BAIGORRI JALÓN Universidad de Salamanca	HUGO MARQUANT Institut Libre Marie Haps, Bruxelles
CHRISTIAN BALLIU ISTI, Bruxelles	FRANCISCO MATTE BON LUSPIO, Roma
LORENZO BLINI LUSPIO, Roma	JOSÉ MANUEL MUÑOZ MUÑOZ Universidad de Córdoba
ANABEL BORJA ALBÍ Universitat Jaume I de Castellón	FERNANDO NAVARRO DOMÍNGUEZ Universidad de Alicante
NICOLÁS A. CAMPOS PLAZA Universidad de Murcia	NOBEL A. PERDU HONEYMAN Universidad de Almería
MIGUEL Á. CANDEL-MORA Universidad Politécnica de Valencia	MOISÉS PONCE DE LEÓN IGLESIAS Université de Rennes 2 – Haute Bretagne
ÁNGELA COLLADOS AÍS Universidad de Granada	BERNARD THIRY Institut Libre Marie Haps, Bruxelles
ELENA ECHEVERRÍA PEREDA Universidad de Málaga	FERNANDO TODA IGLESIA Universidad de Salamanca
PILAR ELENA GARCÍA Universidad de Salamanca	ARLETTE VÉGLIA Universidad Autónoma de Madrid
FRANCISCO J. GARCÍA MARCOS Universidad de Almería	CHELO VARGAS-SIERRA Universidad de Alicante
CATALINA JIMÉNEZ HURTADO Universidad de Granada	MERCEDES VELLA RAMÍREZ Universidad de Córdoba
ÓSCAR JIMÉNEZ SERRANO Universidad de Granada	ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE Universidad de Salamanca
HELENA LOZANO Università di Trieste	GERD WOTJAK Universidad de Leipzig
JUAN DE DIOS LUQUE DURÁN Universidad de Granada	

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN:

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto, con formato PDF) a alguna de las siguientes direcciones electrónicas: anabelen.martinez@uco.es, psgines@ugr.es

Antes de aceptar una obra para su publicación en la colección INTERLINGUA, ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Para llevarla a cabo se contará, inicialmente, con los miembros del comité científico asesor. En casos justificados, se acudirá a otros especialistas de reconocido prestigio en la materia objeto de consideración.

Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 60 días. Una vez aceptada la obra para su publicación en INTERLINGUA (o integradas las modificaciones que se hiciesen constar en el resultado de la evaluación), habrán de dirigirse a la Editorial Comares para iniciar el proceso de edición.

© Imagen de portada:

Dibujo de Gabriel Salcedo Alapont basado en la escultura «Dibuixar l'espai» de José Díaz Azorín.

© Los autores y las autoras

© Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208 • 18220 Albolote (Granada) • Tlf.: 958 465 382

www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com

facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 978-84-1369-033-9 • Depósito legal: Gr. 1066/2020

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES

Sumario

PRÓLOGO. La traducción y la interpretación en el ámbito humanístico.	VII
--	-----

TRADUCCIÓN LITERARIA

1. Barbara Bray—a woman of letters and translator of Marguerite Duras's voice in English (from <i>The Square</i> [1958] to <i>The Lover</i> [1985]), <i>Pascale Sardin</i>	3
2. Functionalist theories and literary translation: A critical assessment from a practitioner's point of view, <i>Guilherme da Silva Braga</i>	17
3. La traducción del deseo femenino: la poesía lésbica de Adrienne Rich, <i>Leticia de la Paz de Dios</i>	25
4. Morphosyntactic procedures for the translation from Spanish to Latvian of pejorative senses in evaluative forms, <i>Rafael Martín Calvo</i>	39
5. El mestizaje en Åsa Larsson: lenguas minoritarias en Suecia y su traducción, <i>Ana Pascual Beltrán</i>	59
6. La traducción y la paratraducción de la diosa ancestral europea en las tradiciones orales gallega e irlandesa, <i>Alba Rodríguez-Saavedra</i>	75

DIDÁCTICA

7. Una propuesta de metodologías innovadoras aplicadas a la enseñanza-aprendizaje de la traducción de las unidades fraseológicas, <i>Ana Cuadrado-Rey y Lucía Navarro-Brotóns</i>	93
8. In the chinks of the academia machine: teaching translation and feminism in Italy, <i>Eleonora Federici</i>	105

HISTORIA Y BIBLIOMETRÍA

9. Una aproximación a la investigación en traducción audiovisual en los países del Mediterráneo, <i>Francisco Pérez Escudero</i>	121
10. La investigación sobre historia de la traducción de Brasil: balance y perspectivas, <i>José Antonio Sabio Pinilla</i>	145

11.	La Malinche: de traidora a icono de la interpretación, <i>Yolanda Natalia Álvarez Gómez</i>	161
12.	Subversión en el universo concentracionario: J. Borrás, el intérprete de Steyr, <i>Laura Miñano Mañero</i>	171

TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL E INDUSTRIAS CREATIVAS

13.	Defining transcreation from the practitioners perspective: an interview-based study, <i>Oliver Carreira</i>	191
14.	Making intertextual humour accessible: challenges posed by dubbing animation, <i>Rebeca Cristina López González</i>	205
15.	Necesidades comunicativas en nuevos entornos de trabajo: La interpretación el ámbito de los videojuegos, <i>Ramón Méndez González</i>	223
16.	La creatividad en la traducción del humor audiovisual: el subtítulo de la comedia <i>Veep</i> , <i>María del Mar Ogea Pozo</i>	235
17.	Traducción, música y cine de animación. <i>Touch the sky (Brave)</i> en español, <i>Isabel Pascua Febles y Gisela Marcelo Wirritzer</i>	255

Traducción, música y cine de animación. *Touch the sky (Brave)* en español

ISABEL PASCUA FEBLES

GISELA MARCELO WIRNITZER

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract: In all cultures music has always been part of numerous activities of the human being. There is no doubt that nowadays music and songs, especially in animated films, are very important instruments because of their social repercussion and, like all artistic expressions, they transmit emotions, feelings, behaviour, etc. However, translators have paid scant attention to the translation-song combination, so we will dedicate this work to their study. We will review the studies by Susam-Sarajeva, Low, Franzon and the research on the translation of songs for dubbing according to Chaume, Mayoral, Agost, among others. Finally, we will analyse the song and main theme of Disney's movie *Brave*, from a translation approach, with the aim of comparing and contrasting the original version in English with the dubbed and subtitled ones in Spanish, as well as discovering if the strategy used makes it possible to be sung.

Keywords: Audiovisual translation. Songs. Animated films.

1. INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones musicales han estado presentes en múltiples actividades del ser humano y en todas las culturas, alentando la imaginación a través de diferentes medios y, por tanto, también han estado presentes en el cine. La presencia de música y canciones en el cine no es baladí. Al sencillo acompañamiento de piano, a comienzos del cine mudo, se fue incorporando la orquesta y, en las últimas décadas, las bandas sonoras se han convertido en una parte esencial de toda creación fílmica que contribuyen a la ambientación y significación de toda producción y constituyen además un elemento muy importante de nuestro acervo cultural.

Respecto a las canciones, tema central del presente trabajo, han aumentado de forma tan considerable en el mundo del cine que ya son imprescindibles en los musicales y son merecedoras de importantes premios. Sin embargo, y a pesar de ese gran éxito, las canciones en películas han sido menos estudiadas que otros géneros musicales (Mateo 2014). Tras una búsqueda bibliográfica hemos comprobado que su estudio en el

mundo académico ha tenido escaso interés sobre todo en el ámbito de la combinación traducción-canción, más acentuado en las canciones de las producciones animadas, sobre todo las de Disney, por las características del destinatario principal de estas películas: los niños. Sin embargo, en España se aprecia un ligero avance. Por estas razones, el objetivo principal de nuestro trabajo es analizar la traducción de una de las canciones más importantes de Disney: *Touch the Sky*, de la película *Brave* (2012). Las razones que animan al análisis de la traducción de una canción de una película se derivan, en primer lugar, de la escasa atención dedicada a la traducción de canciones, como ya se ha señalado; en segundo lugar, de las restricciones propias de la traducción audiovisual a las que, en el caso de las canciones que se traducen, hay que añadir el condicionamiento de la “cantabilidad”, uno de los factores que ha determinado si se puede o no traducir una canción así como su éxito o fracaso; y, en tercer lugar, de la relevancia de las canciones en los musicales de Disney porque suelen formar parte del hilo narrativo de la película y ayudan a matizar aspectos del filme como la evolución personal de los personajes, como quedó patente en *Let it go*, de *Frozen* (2003) (Marcelo 2019). Por todo esto nuestro objetivo es comprobar, en primer lugar, si la función que desempeña la letra de la canción original elegida se mantiene en las versiones dobladas y subtituladas al español y, en segundo lugar, analizar las traducciones (dos versiones dobladas y una subtitulada) para determinar qué tendencia y estrategia se ha seguido en el plano traductológico. La elección de la canción de *Brave* reside en el hecho de que se trata de una de las primeras películas de Disney que atestiguan la evolución de la factoría hacia películas más feministas con las que se empieza a rechazar las representaciones de los roles de género tradicionales en los que los personajes femeninos eran más débiles, esperaban siempre un héroe o un príncipe que las rescatara, etc. En *Brave*, la protagonista, Mérida, lucha contra estos estereotipos. Por ello, repasaremos el estado de la cuestión de la traducción de la música mencionando, en primer lugar, las razones que Susam-Sarajeva (2008) señalara para ese olvido; en segundo lugar, las opiniones de Low (2008) respecto a que a la música no se le ha dedicado apenas atención en el ámbito traductológico, excepto la ópera; tercero, la relación de Franzone (2008) entre la “cantabilidad” (*singability*) y la teoría funcionalista. Finalmente, seguiremos las investigaciones y el modelo de análisis integrador de Chaume (2004) para tratar la traducción de canciones del cine de animación y llevar a cabo el análisis comparativo de esta canción de la filmografía de Disney.

2. TRADUCCIÓN Y MÚSICA

Susam-Sarajeva (*ibid.*: 188-191) ofrece varias razones para explicar ese olvido o descuido que mantiene la traducción de la música fuera en la periferia de los estudios traductológicos: en primer lugar, porque la música no se toma tan en serio por la dificultad de explicar su papel en los estudios culturales; en segundo lugar, tradicionalmente se ha considerado que la música está fuera de las fronteras de la traducción y, de hecho, son relativamente escasas las ocasiones en las que se traducen las canciones; en tercer

lugar, es difícil aclarar la confusa línea con la adaptación, versión, reescritura, etc., por lo que es casi imposible señalar dónde acaba la traducción y comienza la adaptación como, por ejemplo, en el caso de la música popular; en cuarto lugar, pocos traductólogos sabrían lidiar con los elementos esenciales en el ámbito musical, a saber: melodía, tono, ritmo, timbre, tempo, armonía, pausas, articulación, etc. Susam-Sarajeva añade además que es imprescindible plantearse previamente una serie de cuestiones sobre el producto musical, desde una perspectiva funcional y profesional: quién la cantará, se podrá escuchar; si será grabada o está pensada para cantarla en vivo; cuántas veces escrito o como sobretítulo de una ópera; si la letra irá complementada por lo visual (mímica, gestos, imágenes); si estarán los receptores familiarizados con el tema original, etc. (*ibid.*: 191). Estamos de acuerdo con ella en que la traducción de la música es una tarea ardua, multimodal y, por lo tanto, difícil de llevar a cabo, pues muchos desconocen que, para que un tema sea cantable, se necesita un equipo multidisciplinar además de un traductor profesional. Además, en el caso de canciones de películas, se suelen sumar las restricciones técnicas de la traducción audiovisual de espacio y tiempo.

Para Low (2008: 1-4) los textos musicales se encuentran fuera de toda discusión traductológica, a excepción de los géneros canónicos como la ópera. Aun no estando de acuerdo con esta consideración suya, debemos tener en cuenta sus observaciones sobre la rima por su relevancia para un trabajo sobre la traducción de musicales porque cuestiona la necesidad de preservar todas las canciones en los textos meta. Aporta algunas respuestas a la conservación de la rima que se puede aplicar a otros géneros como, por ejemplo, que no es necesario preservarla si una canción no va a cantarse porque solo va a ser leída, dado que la rima es un recurso fónico y tiene poca utilidad si el texto solo se va a leer. Low (*ibid.*) tampoco considera necesario buscar la rima si en el texto original no existe rima y coincidimos con él en que la traducción debe ser cantable en la lengua meta, flexible en la frecuencia y aportar rimas de calidad, debiendo el traductor tener en cuenta el *skopos* o propósito particular de la traducción (Vermeer 1978). Y, por último, Low recuerda que hay lenguas que no emplean ninguna rima en las canciones (*ibid.*), por lo que no se puede pretender preservarla si la hay en el tema original. Ante la pregunta de si las canciones deberían cantarse traducidas, su respuesta, basada en la opinión de muchos músicos de tradición clásica, fue negativa. Dado nuestro interés, también, por la ópera, podríamos estar de acuerdo en que las canciones en Bizet, Wagner o Verdi "no son lo mismo" cuando se traducen, pues el público prefiere escuchar las versiones originales. Pero es ahí donde entraría en juego el *skopos* de esa traducción: para lograr un cierto éxito, Low (*ibid.*: 4) recomienda los requisitos prácticos de Kelly (1992 en Low, *ibid.*): encontrar y respetar el significado; respetar el ritmo, el estilo, las rimas, el sonido y, sobre todo, respetar a los receptores y el original. Como especialista en los textos de ópera, Low (*ibid.*: 2) cita también las duras críticas de Richard Wagner sobre las traducciones de los malos traductores. Efectivamente, y aunque Wagner no era especialista en la materia que nos ocupa, nos parecen muy interesantes las críticas

en su libro *Ópera y Drama* (2013 [1852]: 251-252) sobre las traducciones hechas por “gentes que no entendían de poesía ni de música y que lo hacían por encargo comercial como se traducen noticias comerciales o periodísticas”. El traductor ofrecía “una prosa vulgar con tontas rimas consonantes” [...], se llegó a “la ininteligibilidad más absoluta, los versos eran feos y vulgares [...]”. Desde estas groserísimas faltas materiales, la traducción avanzó hasta la completa alteración del sentido”. Como podemos apreciar, Wagner no tenía muy en consideración a aquellos traductores y pensaba que la influencia de sus traducciones fue muy negativa. Dentro del estudio teórico, también hemos tenido en cuenta las consideraciones de Franzon (2008: 375-389) sobre la traducción de canciones. Al igual que otros muchos, encuentra la solución en la teoría funcionalista y define a la canción “cantable” como aquella que se ajusta a un determinado propósito. Se reafirma en que la fidelidad sigue a la función, por lo que, para él, la traducción de canciones es un compromiso entre la fidelidad a la música, a la letra y al espectáculo. Ofrece cinco estrategias globales para traducir canciones: a) no traducir las canciones; b) traducir la letra sin tener en cuenta la música; c) reescribir la letra sin relación alguna con la letra del original; d) traducir la letra y adaptar a ella la música, o sea, crear una nueva composición y e) adaptar la letra a la música original. En el caso del doblaje de canciones, es un hecho, como afirma Franzon que la última es la estrategia más común, sobre todo cuando no se permite cambiar la partitura original, como es el caso de las canciones Disney, pues se busca que las canciones suenen exactamente igual en todos los países con respecto a la melodía e incluso se buscan voces similares en los diferentes doblajes (Dempsey 2014). Por lo que es el traductor el que debe modificar la letra parafraseando, suprimiendo o añadiendo a la original (Franzon 2008: 386); sin embargo, para este autor, cualquier modificación debe ajustarse al contexto general. La función y la *actuación* son muy importantes y ese respeto a la letra original debe mostrarse y valorarse en el contexto en el que se va a representar (*ibid.*: 389).

3. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES DEL CINE DE ANIMACIÓN

Dentro del estado de la cuestión en España, es necesario mencionar las investigaciones de la traducción audiovisual, entre otros autores, de Mayoral (2001: 35), con quien coincidimos en que la traducción de las canciones entra dentro de la traducción audiovisual y que al traducir canciones de películas de dibujos animados se lleva a cabo una traducción en sentido amplio, nada fácil, que se adapta a una situación comunicativa concreta con unas características propias, subordinada a las exigencias técnicas de este tipo de traducción. Chaume (2004) también ha investigado a fondo la traducción audiovisual y de él nos interesa su modelo integrador de las dimensiones lingüísticas y extralingüísticas de los textos audiovisuales, a partir del que emprenderemos un estudio traductológico contrastivo de las letras de canciones. Queremos comprobar si la función que desempeña la letra de la canción original se mantiene en las versiones dobladas y en la versión subtitulada al español, así como descubrir qué tendencia se ha seguido en el plano traductológico. Recordemos que una de las funciones de las letras

de las canciones en el cine de animación es la de reforzar la trama de la historia y las aspiraciones de los protagonistas, además de su papel lúdico. La historia narrada en las canciones principales de Disney, además de jugar un papel esencial en el avance de la trama, refuerza nuestra hipótesis de la evolución del amor romántico hacia la ruptura de los estereotipos sexistas (Pascua 2019; Marcelo 2019). De ahí nuestro interés en el presente análisis.

En nuestro último estudio (Pascua *ibid.*) sobre la traducción de las películas de animación Disney, señalamos que las canciones de los dibujos animados son, como toda expresión artística, instrumentos muy importantes de entretenimiento, educativos para promover/naturalizar la transmisión de diferentes valores como emociones, sentimientos, formas de comportamiento, conocimientos, afianzan la escucha y la memoria a unos espectadores que, por su edad, se distraen con facilidad (Correyero y Melgarejo 2010). La repercusión de una buena canción de una película de animación es tal que va más allá de las salas de cine y se sitúa en la vida familiar e incluso en las aulas.

De las modalidades de la traducción audiovisual consideradas por Chaume (2004: 29-60), nos centraremos en el análisis del doblaje y el subtítulado, por ser básicamente las únicas que se emplean en las películas musicales.

El doblaje, para este autor, se basa en la traducción y ajuste de un guion escrito para ser interpretado o cantado por los actores de doblaje a las órdenes de un director de doblaje que suele contar con asesores lingüísticos. Estaremos de acuerdo en que es la modalidad de traducción audiovisual más extendida en España como consecuencia de los niveles de analfabetismo cuando se inició el cine sonoro, lo que "acostumbró" a la sociedad española a esta modalidad. A esta se suman otras razones como el desconocimiento de lenguas extranjeras o de índole político como la reivindicación de la lengua como signo de identidad o por censura ante la influencia negativa del mundo exterior en la época franquista (*ibid.*: 50). El subtítulado, que consiste en la transcripción escrita de los diálogos en la pantalla, a la hora de transcribir las canciones suele poner el foco en el sentido de la letra, sin tener en cuenta la música, por lo que emplea la segunda estrategia señalada por Franzon, donde las características músico-poéticas de la canción, como la repetición o las onomatopeyas no se traducen (2008: 378-379). Para Chaume (*ibid.*: 33), esta modalidad es un proceso más sencillo que el del doblaje, pues no se busca el sincronismo labial, pero sí que se debe tener en cuenta una serie de restricciones técnicas como la isocronía, es decir, que los subtítulos deben coincidir con las intervenciones de los actores de la cinta original. Aunque en España tradicionalmente no ha sido usual, países como Portugal, Holanda, Bélgica, países nórdicos, etc. prefieren el subtítulado frente al doblaje. Sin embargo, en nuestro país la tendencia está cambiando y se solicita cada vez más porque el público empieza a tener una mayor preparación cultural, por el placer de escuchar las voces originales de grandes actores y actrices o, simplemente, por el gusto de oír una lengua extranjera (*ibid.*: 52). Pero hay que reconocer que el subtítulado sigue sin ser la modalidad de traducción audiovisual más habitual ni la más recomendable en las películas de dibujos animados para niños,

ya que el público infantil no sabe leer todavía o no lo hace con la suficiente fluidez y, por ello, no dirige su atención a la lectura, sino a la acción que tiene lugar en la pantalla. A pesar de ello, en este trabajo se analizarán los subtítulos que aparecen en la película del DVD, como trabajo contrastivo con los doblajes.

4. ANÁLISIS: DOBLAJE Y SUBTITULADO

Para el análisis de este trabajo hemos escogido la canción *Touch the Sky*, de la película *Brave* (2012), que trata de la lucha de Mérida, la hija de un rey escocés, por tomar las riendas de su vida y romper con la tradición y los múltiples estereotipos que rodean a los personajes masculinos y femeninos. Para el análisis nos hemos basado en el modelo de análisis integrador de Chaume (*ibid.*: 165), que contempla los factores lingüísticos y extralingüísticos estructurados en dos niveles: externo e interno. En el nivel externo se sitúan los factores extratextuales: aspectos socio-históricos, el proceso de comunicación, los profesionales y de recepción. Y en el nivel interno nos encontramos con los problemas generales de traducción: lingüístico-contrastivo, comunicativos, pragmáticos y semióticos, además de con los problemas específicos de la traducción audiovisual: los códigos lingüístico, paralingüístico, musical y de efectos especiales, de colocación del sonido, iconográfico, fotográfico, de planificación, de movilidad, gráficos y sintácticos. En primer lugar, comentaremos los factores del nivel externo.

4.1. Problemas en el nivel externo: los factores extratextuales

La canción elegida para el análisis comparativo-contrastivo es *Touch the Sky*, tema principal del primer cuento de hadas de Pixar producido en colaboración con Disney: *Brave* (2012). Se trata de un cuento ambientado en el folclore escocés, cuya protagonista, Mérida, es una princesa que no se parece en nada a las típicas princesas Disney: es aventurera, intrépida, independiente y lucha por ser libre, lo que le lleva a una difícil relación madre-hija, novedosa también en la compañía Disney. En la historia, Mérida derriba estereotipos sexistas tradicionales y se convierte en icono feminista, dando paso a una nueva etapa y un nuevo grupo de princesas que hemos denominado *libertarias*, que no tienen el amor o el matrimonio como objetivo en su vida, que ansían tomar sus propias decisiones, llegan incluso a ocupar puestos de control en su entorno, tradicionalmente reservados a los personajes masculinos, etc. (Gillam y Wooden 2008; Aguado y Martínez 2015; Pascua 2019).

La banda sonora de la película, que obtuvo el premio Annie 2013 a la mejor música en película animada, estuvo a cargo de Patrick Doyle y se caracteriza por la evidente influencia escocesa, desempeñando así un evidente papel en la ambientación de la película. En cuanto a las canciones principales de la película, su importancia responde a que ayudan a enfatizar las características de la personalidad de la protagonista. Concretamente, Alex Mandel puso música a la canción principal, con letra de Mark Andrews y Mandel, y la cantante original fue la escocesa Julie Fowlis; la intérprete de la versión

española, *Volaré*, fue Russian Red, quien cantaba por primera vez en español y, además, canciones no compuestas por ella misma. La versión realizada para Latinoamérica, *Viento y cielo alcanzar*, fue interpretada por la cantante mejicana Yuridia. Como hemos comentado, cuando se doblan sus películas, Disney no permite que se altere la música de sus canciones, por lo que la estrategia adoptada para traducir la canción que nos ocupa ha sido la última de las propuestas por Franzon: la adaptación total de la letra a la música original. Las características de los espectadores y sus expectativas, un público infantil y familiar, obligan a que las películas Disney se doblen siempre y sus versiones subtituladas son más anecdóticas, para personas con problemas de audición o con fines pedagógicos para el aprendizaje de lenguas. Dada la repercusión de las películas de Disney, la compañía se esmera mucho en los doblajes e impone una serie de condiciones que aportan una mayor calidad a las películas dobladas a través del departamento *Disney Character Voices International*, que se encarga de supervisar todos los aspectos de las versiones extranjeras (de los Reyes 2015), incluida la elección de las voces de los actores de doblaje como de los cantantes que interpretan las canciones. Al proceso de traducción de canciones hay que añadir la función de la letra, como ya señalamos anteriormente, que es de gran importancia porque canaliza a menudo la personalidad o el estado de ánimo de los personajes, que debe ser pegadiza para su fácil memorización por el público infantil y, además, debe respetar los distintos tipos de sincronismo propios de la traducción audiovisual. Para ello, el traductor no actúa en solitario y deberá tener en cuenta el resto de los participantes del proceso: el departamento de producción, el director de doblaje o de subtítulo, ajustador, letrista, dialoguista, etc. La responsable de la traducción de la película ha sido Lucía Rodríguez¹, aunque no debemos olvidar que el resultado final de las canciones ha sido un trabajo de equipo multidisciplinar. No hemos podido averiguar quién llevó a cabo la traducción al español de América.

4.2. Problemas en el nivel interno

Al llevar a cabo el análisis de la canción elegida y sus traducciones, nos hemos centrado en varios parámetros: la función, el mensaje, el impacto de la canción tanto original como de sus adaptaciones. La letra de las canciones es uno de los mecanismos más utilizados para divertir, fijar un mensaje en la memoria de los niños y enfatizar ciertos valores, y las películas de Disney suelen emplear las canciones principales para reflejar la personalidad de sus protagonistas, en nuestro caso Mérida, por lo que, en nuestra opinión, la voz que interpreta esta canción tiene que ser creíble y coherente con el espíritu independiente, luchador y aventurero de Mérida. Además, debemos prestar atención a los elementos técnicos presentes en toda canción y que, en este caso, transforman una adaptación en una canción: la rima, el ritmo, la naturalidad y el sincronismo.

¹ Lucía Rodríguez también ha traducido otras películas de animación como *Up* (2009), *Frozen* (2013) o *Zootrópolis* (2016) (García 2017).

Consideramos muy importante el sincronismo tanto labial como cinésico, es decir, debe existir una coherencia entre el contenido de las letras y los movimientos labiales y los gestos y expresiones del personaje que canta. Según Agost (1999: 16-17) debe mantenerse el sincronismo de contenido, coherencia con el argumento original; el sincronismo visual o coherencia entre los sonidos y los movimientos en la pantalla; y el sincronismo de caracterización entre la voz del cantante y la gesticulación de la actriz en la versión original. Sin embargo, en el caso concreto de la canción que estudiamos de *Brave*, no es necesario este último, pues a la protagonista nunca se la ve cantar, es decir, es siempre una voz en *off* y solo se oye la voz de la cantante mientras Mérida realiza sus actividades favoritas: cabalgar, subir montañas, jugar en el río, etc. Para una mayor claridad en el análisis de la rima y el ritmo, nos basaremos en el cuadro que propone de los Reyes (2015), donde se numeran los versos, la rima se marca con una letra y una cifra para el número de sílabas y el ritmo se señala subrayando la sílaba llamada acento musical. Hemos escogido las dos estrofas más significativas en cuanto al contenido de la canción y el estribillo por el ritmo de la canción. El TO corresponde a la versión original inglesa. El TM1 es la versión al español y el TM2 al español de América:

TO: *Touch the Sky*

1	When the <u>cold</u> wind is <u>calling</u>	7
2	And the <u>sky</u> is <u>clear</u> and <u>bright</u>	9A
3	Misty <u>mountains</u> <u>sing</u> and <u>beckon</u>	8
4	<u>Lead</u> me out into the <u>light</u>	7A
5	I will <u>ride</u> , I will <u>fly</u>	8A
6	Chase the <u>wind</u> and <u>touch</u> the <u>sky</u>	9A
7	Chase the <u>wind</u> and <u>touch</u> the <u>sky</u>	9A
8	I will <u>read</u> every <u>story</u>	8B
9	<u>Take hold</u> of <u>my</u> own <u>dream</u>	8C
10	Be as <u>strong</u> as the <u>seas</u> are <u>stormy</u>	9B
11	And <u>proud</u> as an eagle's <u>scream</u>	8C
12	I will <u>ride</u> , I will <u>fly</u>	8A
13	Chase the <u>wind</u> and <u>touch</u> the <u>sky</u> I will <u>fly</u>	8A
14	Chase the <u>wind</u> and <u>touch</u> the <u>sky</u>	8A

TM 1- Volaré

TM2- Viento y cielo alcanzar

1	Allá <u>donde</u> el <u>viento</u> <u>habla</u>	8	Hoy los <u>vientos</u> han <u>llamado</u>	9A
2	y el <u>cielo</u> es más <u>azul</u>	8A	y el <u>cielo</u> <u>claro</u> <u>está</u>	8B
3	Allá <u>donde</u> las <u>estrellas</u>	8	las <u>montañas</u> con su <u>canto</u>	8A
4	te <u>iluminan</u> con su <u>luz</u> .	8A	a la <u>luz</u> me <u>guían</u> <u>ya</u> .	7B
5	Correré, <u>volaré</u> ,	6B	<u>Cabalar</u> , a <u>volar</u>	8B
6	con el <u>viento</u> <u>cabalgaré</u>	8B	<u>viento</u> y <u>cielo</u> <u>alcanzar</u>	8B
7	con el <u>viento</u> <u>cabalgaré</u>	8B	<u>viento</u> y <u>cielo</u> <u>alcanzar</u>	8B
8	Cruzaré <u>ríos</u> y <u>valles</u>	8	Y yo <u>escucho</u> lo que <u>cuentan</u> ,	8C
9	y a las <u>cumbres</u> <u>subiré</u>	8B	<u>mis</u> <u>sueños</u> <u>sostendré</u>	6D
10	Seré <u>fuerte</u> como las <u>rocas</u>	9	<u>fuerte</u> <u>como</u> las <u>tormetas</u> ,	8C
11	y <u>orgullosa</u> <u>gritaré</u> .	8B	como <u>águila</u> <u>viva</u> <u>ser</u> .	8D
12	Correré, <u>volaré</u> ,	6B	<u>Cabalar</u> y <u>volar</u>	8B
13	con el <u>viento</u> <u>cabalgaré</u>	8B	<u>viento</u> y <u>cielo</u> <u>alcanzar</u>	8B
14	<u>Volaré</u> , <u>volaré</u>	6B	a <u>volar</u> , a <u>volar</u>	6B
15	con el <u>viento</u> <u>cabalgaré</u>	8B	<u>viento</u> y <u>cielo</u> <u>alcanzar</u>	8B

Hemos escogido estas dos estrofas del TO porque, en la primera, se enfatiza la ambientación, la descripción del paisaje y cómo la naturaleza llama a la protagonista; a través de la segunda estrofa se refleja la personalidad de Mérida: el hecho de que ella tomará las riendas y perseguirá su sueño superando obstáculos, que será fuerte y lo gritará sin temor. En general, en los dos textos meta ese sentido del texto y la función comunicativa se cumplen; en las dos versiones se señalan los elementos naturales: viento, cielo, luz, pero existen variaciones. El TM1 ha elegido la técnica de reescribir la letra, aunque mantiene relación con el original. Sin embargo, no se entiende alguna variación como, por ejemplo, cuando se cambia *mountain* por 'estrellas', en vez de 'montaña' que, al tener el mismo número de sílabas, no cambiaría el ritmo; en el verso 4 de la primera estrofa, hubiera sido más aceptable traducirla por 'me iluminan' que 'te iluminan', pero lo que más nos llama la atención es el hecho de que no se menciona el 'sueño' del verso 9, el deseo de Mérida de ser libre, algo esencial en la trama de la historia. Quizá podría haberse compensado con 'soñaré' en el estribillo y eliminar una de las repeticiones de 'volaré' o 'cabalgaré'. En esta elección, la versión TM2 'mis sueños' nos parece más acertada, pues se acerca más a la idea del original. En otros aspectos traductológicos de las canciones de *Brave*, el vocabulario no es extraño, ni contiene referentes culturales que compliquen la traducción, como sí sucede en los pasajes del guion de la misma película (Pascua 2019) o en otras canciones de Disney (Bovea 2014: 37-40).

En cuanto a la estructura, la reproducción del original se logra con esas repeticiones de palabras y versos (6 y 7); igual sucede en el TM1 con el empleo del mismo tiempo verbal futuro: *I will fly/ volaré*, algo no logrado en el TM2. Las repeticiones son muy importantes para memorizar las letras de las canciones, una técnica bastante común

en los cuentos y poesías para niños, no solo para la fijación de las letras, sino porque favorece el ritmo. La traducción del título en el TM1 se ajusta al texto y resulta pegadiza. Sin embargo, en el TM2 se percibe una sintaxis forzada con 'viva ser', en el verso 11, que empeora la rima al igual que el infinitivo del estribillo: 'alcanzar'. Es forzada también la traducción del título de la canción *Viento y cielo alcanzar*, que resta naturalidad al texto.

En el código musical, el ritmo se mantiene en los dos TM; el número de sílabas, aunque no es exactamente el mismo, se ajusta a la música; el verso 10 en el TM1 es un poco más largo, pero también en el original; lo mismo sucede en el verso 1 en el TM2, pero no alteran el ritmo final. Respecto al acento musical, no desplaza al acento lingüístico; hay doble sílaba tónica musical en el TM1, en 'cabalgaré', que tampoco altera el ritmo. En cuanto a la rima, en general, tanto el original como las adaptaciones se acercan a la flexibilidad que apunta Low (2004) que mencionamos en el apartado anterior. En inglés hay tres rimas distintas (A, B, C,) asonantes y consonantes y dos libres; mientras que el TM1 es mucho más libre, solo tiene dos (A, B), una asonante y otra consonante. En el TM2, son asonantes, pero consonantes en el estribillo y encontramos cuatro rimas (A, B, C, D). Si la rima es importante a la hora de memorizar, para que un tema sea cantable es mucho más necesario el ritmo.

En cuanto a la versión subtitulada de la canción, recordemos que los condicionamientos técnicos del subtulado son menos restrictivos que para el doblaje: se exige isocronía, pero no sincronismo labial ni cinésico, aunque en el caso de esta canción, al tratarse de una voz en *off* no son necesarias ninguna de las dos, como ya hemos dicho, pero sí un número máximo de caracteres por línea y una velocidad de lectura adaptada al público infantil, en el caso de que puedan leer los subtítulos.

TO	TM
When the cold wind is calling. And the sky is clear and bright	Cuando me llame el viento frío y el cielo esté despejado
Misty mountains sing and beckon lead me out into the light	Cuando las montañas brumosas canten y me pidan que salga a la luz
I will ride, I will fly. Chase the wind and touch the sky.	Cabalgaré, volaré, perseguiré el viento y tocaré el cielo
I will fly. Chase the wind and touch the sky	Volaré. Perseguiré el viento y tocaré el cielo
Where dark roots hide secrets and mountains are fierce and bold.	Donde las oscuras lunas esconden secretos y las montañas son fieras
Deep waters hold reflections of times lost long ago	Donde las aguas profundas albergan reflejos de tiempos ya perdidos
I will read every story. Take hold of my own dream	Escucharé todas sus historias. Atraparé mi propio sueño
Be as strong as the seas are stormy and proud as an eagle's scream	Seré fuerte como la tempestad marina y orgullosa como el grito del águila

TO	TM
I will ride, I will fly, chase the wind and touch the sky I will fly	Cabalgaré, volaré, perseguiré el viento y tocaré el cielo
I will fly, chase the wind and touch the sky	Volaré. Perseguiré el viento y tocaré el cielo.
And touch the sky	Tocaré el cielo
Chase the wind. Chase the wind. Touch the sky.	Perseguiré al viento. Perseguiré al viento. Tocaré el cielo

En cuanto al sentido, la versión del TM subtulado resulta mucho más fiel al contenido del TO que las versiones dobladas, no obstante, observamos ciertas omisiones: *bright, beckon, bold* o cambios como *root* por 'luna', posiblemente debidas a la necesidad de no excederse en el número de caracteres. No entendemos algunas opciones como, por ejemplo, que *I will read* se tradujera por 'escucharé', que tiene más caracteres que 'leeré', lo cual alarga la lectura y se desvía ligeramente del sentido del TO. En cuanto a la función, la versión subtulada, al ser más literal, transmite ese ideal de lucha, esa necesidad de romper barreras de la protagonista: 'mi propio sueño, seré fuerte, orgullosa'.

Al igual que en las versiones dobladas, se preservan los elementos de la naturaleza: viento, cielo y luz y se mantiene la misma estructura con la repetición de palabras y versos, así como el tiempo verbal futuro: *I will ride/Cabalgaré*. Por otro lado, en cuanto al código musical, dado que los subtítulos llegan al espectador por el canal visual, no es tan necesario preservar los acentos musicales, ni las rimas, ni el mismo número de sílabas presentes en el original, lo que permite mantener una estructura sintáctica más lógica que en la versión doblada, por lo que el texto subtulado resulta más natural, siempre y cuando no se intente cantar.

5. CONCLUSIONES

Aunque en la parte teórica del trabajo hemos señalado distintas estrategias que se ofrecen para llevar a cabo la traducción de canciones, lo cierto es que el traductor o traductora puede combinarlas según su objetivo concreto, que en el caso analizado fue adaptar la letra a la música original.

Por tanto, consideramos que, como en cualquier traducción no se puede ser dogmático, no existen dogmas. La mayoría de los investigadores, como hemos señalado, consideran que lo más importante es que sea cantable o que exista la cantabilidad, abordada en el apartado 2 que realmente se ha logrado tanto en el TM1 como en el TM2.

Recordemos que uno de los objetivos de nuestro análisis era comprobar si la función que desempeña la letra de la canción original, Touch the Sky, se mantiene en las versiones dobladas al español. Esa función, como ya señalamos, es consolidar y apoyar las aspiraciones de la protagonista. Pero, tras el análisis, comprobamos que las versiones dobladas no afianzaron el mensaje de la historia, sobre todo la realizada en España; se ha sido bastante flexible en la frecuencia y calidad de las rimas, aunque se suple con la

rima en el estribillo, que mantiene el ritmo y las repeticiones, logrando que, en conjunto, se ajuste al contexto general. Por otra parte, el doblaje al español de América, que se acerca más al mensaje original, no resulta natural en ocasiones.

Todo nuestro análisis nos reafirma en que la traducción de canciones para el cine animado es una tarea ardua y que no debe llevarse a cabo en solitario y que, al menos, debería contarse en el equipo con un letrista músico que aporte sus conocimientos, su creatividad y los ponga al servicio de las canciones y de los receptores, sobre todo de los pequeños espectadores para que puedan acercarse a la música, a la letra y elevar su espíritu libre para imaginar historias infinitas y sentir múltiples emociones. Recordando a Wagner, que dejen paso hasta llegar a disfrutar y sentir el complejo mágico y maravilloso *arte total* de imagen, música y palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, Rosa. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- AGUADO PELÁEZ, Delicia & Patricia Martínez García. (2015) "¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas apoderadas". Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n2.46544m, pp. 49-61.
- BOVEA NAVARRO, Nuria. (2014) "La traducción de canciones de la factoría Disney". Trabajo de Fin de Grado. Repositori Universitat Jaume I. Versión electrónica: <file:///C:/Users/ULPGC/Desktop/VARIOS%20DISNEY/TFG_2014_BOVEA.pdf>
- CHAUME, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CORREYERO RUIZ, Beatriz & Irene Melgarejo Moreno. (2010) "Cine, música y valores: de Blancanieves a Tiana". UAB. Versión electrónica: <http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/adjuntos/cine_musica_y_valores_de_blananieves_a_tiana.pdf>
- DE LOS REYES LOZANO, Julio. (2015) "La traducción de canciones en el cine de animación. Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de 'Let it go'". *Savoirs en prisme* 4. Versión electrónica: <<http://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/la-traducccion-de-canciones-en-el-cine-de-animacion-estrategias-y-elecciones-en-las-versiones-espanola-francesa-e-italiana-de-let-it-go/>>
- DEMPSEY, Rick. (2014) "'Let It Go': A Global Hit in Any Language". Versión electrónica: <<https://www.npr.org/2014/02/24/282081061/let-it-go-a-global-hit-in-any-language>>
- FRANZON, Johan. (2008) "Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance". *The Translator* 14: 2, pp. 373-399.
- GARCÍA, Yeray. (2017) *Luces, cámara, ¡traducción!* Blog. "Zootrópolis, una animalada de traducción. Entrevista con Lucía Rodríguez". Disponible en: <<http://lucescamaratraduccion.blogspot.com.es/2017/12/zootropolis-una-animalada-de-traduccion.html>>
- GILLAM, Ken & Shannon R Wooden. (2008) "Post-Princess Models of Gender. The New Man in Disney/Pixar". *Journal of Popular Film and Television* 36:1, pp. 59-67.
- Low, Peter. (2008) "Translating Songs that Rhyme". *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*. Volume 16, Issue 1-2. Taylor & Francis on line. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1080/13670050802364437>>
- MARCELO WIRNITZER, Gisela. (2019) "Construction and deconstruction of gender stereotypes through translation: The case of Frozen". En: Pascua Febles, Isabel (ed.) *Traducción y*

- género en el cine de animación. Un diálogo alrededor del mundo. Colección TIBÓN N.º 1.* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones ULPGC (en prensa), pp. 132-156.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, Marta. (2014) "Anglo-American Musicals in Spanish Theatres". *The Translator* 14:2, pp. 319-342.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto. (2001) "El espectador y la traducción audiovisual". En Agost, Rosa & Frederic Chaume (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 33-46.
- PASCUA FEBLES, Isabel (ed.) (2019) *Traducción y género en el cine de animación. Un diálogo alrededor del mundo. Colección TIBÓN N.º 1.* Las Palmas: Servicio de Publicaciones ULPGC (en prensa).
- SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. (2014) "Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance". *The Translator* 14:2, pp. 187-200.
- VERMEER, Hans. (1978) "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie". *Lebende Sprachen* 23:3.
- WAGNER, Richard. (2013 [1852]) *Opera and drama. Volume II, Richard Wagner's Prose Works*. London: Kegan Paul. Citado por la traducción española de Ángel F. Mayo: *Ópera y drama*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

Filmografía

- BRAVE*. Andrews, Mark & Brenda Chapman, 2012, Walt Disney Pictures.
- FROZEN*. Buck, Chris & Jennifer Lee, 2013, Walt Disney Pictures.