

**Traducción y género en el cine de animación.  
Un diálogo alrededor del mundo**

Translation and Gender in Animated Films.  
A Dialogue Around the World



Isabel Pascua Febles (Coord.)

<https://doi.org/10.20420/1587.2019.397>



Traducción y género en el cine de animación.  
Un diálogo alrededor del mundo

*Translation and Gender in Animated Films.  
A Dialogue Around the World*

## COLECCIÓN

### TIBÓN: ESTUDIOS TRADUCTOLÓGICOS

#### DIRECCIÓN DE LA COLECCIÓN

Isabel Pascua Febles (ULPGC)

#### COMITÉ CIENTÍFICO-ASESOR

Baigorri, Jesús (USAL); Carbonell, Ovidi (USAL); García de Osuna, Alfonso (Hofstra University, N.Y.); Hurtado Albil, Amparo (UAB); Mayoral Asensio, Roberto (UGR); Oittinen, Riitta (U. Tampere); Presas Corbella, Marisa (UAB); Silvia Bernardini (U. de Bolonia); Vidal Claramonte, C. África (USAL); Wotjak, Gerd (U. Leipzig).

#### COMITÉ CIENTÍFICO-EVALUADOR

Acuña Partal, Carmen (UMA); Agost Canós, Rosa (UJI); Alonso Aragúas, Iciar (USAL); Alvstad, Cecilia (U. Oslo); Ariza, Mercedes (FUSP); Arias Torres, Juan Pablo (UMA); Batista Rodríguez, José J. (ULL); Botella Tejera, Carla (UA); Chiara Russo, María (U. Bolonia); Cornelio, María (CUNY, Hunter College, N.Y.); Cruces Colado, Susana (UVIGO); Czulo, Oliver (U. Leipzig); Di Giovanni, Elena (U. Macerata); Díaz Cintas, Jorge (London University College); Espasa Borrás, Eva (UVIC); Feria García, Manuel (UGR); Fernandez Padilla, Gonzalo (UAM); Franco Aixelá, Javier (UA); García Izquierdo, Isabel (UJI); García Vinuesa, Maya (UAL); González Davies, María (URLL); Hernández Socas, Elia (ULL); Iliescu Gheorghiu, Catalina (UA); Gallardo San Salvador, Natividad (UGR); Jiménez Crespo, Miguel A. (Rutgers U.); Jiménez Hurtado, Catalina (UGR); Ketola, Anne (U. Tampere); Marco Borillo, Josep (UJI); Martín Ruano, Rosario (USAL); Mateo-Martínez Bartolomé, Marta (UNIOVI); Mellinger, Christopher (U. North Carolina); Muñoz Martín, Ricardo (ULPGC); Neves, Joselia (HBKU); Orrego Carmona, David (Aston U.); Payás Puigarnau, Gertrudis (U. Católica de Temuco, Chile); Pegenaute Rodríguez, Luis (UPF); Peña Martín, Salvador (UMA); Pereira, Ana (UVIGO); Rodríguez García, Alba (USL, Senegal); Ruzicka Kenfel, Veljka (UVIGO); Samson, Richard (UVIC) Sánchez Gijón, Pilar (UAB); Santaemilia Ruiz, José (UV); Santana López, Belén (USAL); Sun, Sanjun (Beijing Foreign Studies University); Sarmiento Pérez, Marcos (ULPGC); Tabares Plasencia, Encarna (U. Leipzig); Tiselius, Elizabeth (U. Bergen); Toledano Buendía, Carmen (ULL); Valero Cuadra, Pino (UA); Witte, Heidrun (ULPGC); Zabalbeascoa Terran, Patrick (UPF); Zarandona Fernández, Juan M. (UVA).

#### CONTACTO

tibon@ulpgc.es

Isabel Pascua Febles (Coord.)

Lourdes Lorenzo García; Gloria Bazzocchi;  
Raffaella Tonin; Caroline Travalia; Cristina García de Toro;  
Gisela Marcelo Wirnitzer; Jehan Zitawi; Xavier Lee Lee

Traducción y género en el cine de animación.  
Un diálogo alrededor del mundo

*Translation and Gender in Animated Films.  
A Dialogue Around the World*

COLECCIÓN  
**TIBÓN: ESTUDIOS TRADUCTOLÓGICOS. Nº. 1**

---

TRADUCCIÓN y género en el cine de animación [Recurso electrónico] : un diálogo alrededor del mundo = Translation and gender in animated films : a dialogue around the world / Isabel Pascual Febles (Coord.) ; Lourdes Lorenzo García ... [et al.]. -- Las Palmas de Gran Canaria : Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica, 2019

1 archivo PDF (238 p.). -- (Tibón: estudios traductológicos; 1)  
ISBN 978-84-9042-354-7

1. Traducción e interpretación 2. Cine de animación I. Pascua Febles, Isabel, coord. II. Lorenzo García, Lourdes, coaut. III. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, ed. IV. Título: Translation and gender in animated films: a dialogue around the world V. Serie 82.03:791.228

---

© del texto:

Los autores

© de la edición:

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Servicio de Publicaciones y Difusión Científica  
[www.spdc.ulpgc.es](http://www.spdc.ulpgc.es)  
[serpubli@ulpgc.es](mailto:serpubli@ulpgc.es)

Primera edición [edición electrónica PDF], 2019

ISBN: 978-84-9042-354-7

Depósito Legal: GC 575-2019

IBIC: APFV / FYT / 2QB / 2ADS

<https://doi.org/10.20420/1587.2019.397>

Maquetación y diseño:

Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPGC

En portada:

*La montaña de San Juan*, obra de Héctor Vera López

Producido en España. *Produced in Spain*

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial.

## ÍNDICE

PRÓLOGO	
<i>Marisa Presas (UAB)</i> .....	9
I. INTRODUCTION	
<i>Isabel Pascua Febles, Coord. (ULPGC)</i> .....	13
II. ‘The Princess and the Frog’ (2009): female characters and the translation of some cultural referents in the Spanish dubbing of the film ‘Tiana y el sapo’	
<i>Lourdes Lorenzo García (UVIGO)</i> .....	25
III. Érase una vez Moana, es decir Vaiana: reflexiones sobre “una princesa no princesa” y sus voces en español e italiano	
<i>Gloria Bazzocchi y Raffaella Tonin (U.Bolonia)</i> .....	43
IV. How (Dis)empowering Speech Affects the Representation of Female Protagonists in the Latin American Dubbed Versions: ‘The Little Mermaid’ and ‘Moana’	
<i>Caroline Travalía (Hobart and William Smith Colleges)</i> .....	63
V. La traducción de <i>Moana</i> al catalán y al español: una perspectiva de género	
<i>Cristina García de Toro (UJI)</i> .....	105
VI. Construction and deconstruction of gender stereotypes through translation. The case of <i>Frozen</i>	
<i>Gisela Marcelo Wirnitzer (ULPGC)</i> .....	135
VII. Disney Female Characters Translated in the Arabic Culture: A Reflection	
<i>Jehan Zitawi (U. Abu Dhabi)</i> .....	157
VIII. Traducción y estereotipos de género en Disney. El caso de <i>Brave</i>	
<i>Isabel Pascua Febles (ULPGC)</i> .....	171
IX. Las estrategias de <i>glocalización</i> de Disney en China y su aplicación concreta en la traducción-adaptación china del cuento <i>Brave</i>	
<i>Xavier Lee Lee (ULPGC)</i> .....	195

## Índice

X. BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	213
BIOGRAFÍAS .....	235



## PRÓLOGO

La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria celebra el 30 aniversario de la creación de los Estudios de Traducción e Interpretación. Con este motivo los impulsores de la colección *Tibón: estudios traductológicos* me piden que escriba la presentación de este primer número, pero también que vierta aquí mis recuerdos de aquella etapa inicial.

Pues bien, los datos fríos dicen que el primer centro dedicado a la formación de traductores e intérpretes en la ULPGC fue la EUTI (Escuela Universitaria de Traducción e Interpretación), que empezó a funcionar en el curso 1988-1989 con una oferta de tres lenguas extranjeras, inglés, francés y alemán. Gracias a mi experiencia en cargos de gestión de la EUTI de la Universidad Autónoma de Barcelona, tuve la fortuna de poder participar en esta fase como asesora del Equipo Rectoral del momento, así como del primer equipo encargado de gestionar el centro y de los primeros profesores y profesoras. Entre mayo de 1988 y septiembre de 1991 hubo que elaborar el plan de estudios, determinar perfiles y seleccionar al futuro profesorado, formular una biblioteca básica y las necesidades de infraestructura del nuevo centro, programar y coordinar las asignaturas de los tres años de la primera promoción de estudiantes y establecer los primeros convenios de intercambio con escuelas de traductores del extranjero, entre otras tareas.

En la página web de la actual Facultad, en la pestaña de «Historia» se informa de manera neutra, como debe ser en una presentación de este tipo, que la creación de la EUTI surgía «como respuesta a una necesidad social». Puedo asegurar que la creación de la EUTI respondía a lo que llamaría un «clamor social» de la isla de Gran Canaria en favor de una universidad completa e independiente. Pude constatarlo en mi primera y breve visita a Las Palmas, a principios de 1988. Con la que era entonces directora de la EUTI de la Universidad Autónoma de Barcelona teníamos que presentar el proyecto del futuro centro. Recuerdo perfectamente mi sorpresa cuando nos encontramos con un salón de actos abarrotado de un público sumamente interesado. Tiempo después aún estudiantes y docentes me decían que habían estado en ese primer acto.

Y es que los datos no hablan del interés y el entusiasmo de los primeros profesores y profesoras que pusieron su experiencia previa y sus conocimientos al servicio del nuevo proyecto. Gracias a su interés y entusiasmo se adaptaron con naturalidad a la situación de «realquilados» en el viejo edificio de la UNED y a las condiciones algo precarias, todo hay que decirlo, de los primeros años. Los datos tampoco hablan de su buena disposición a aceptar las recomendaciones de una persona externa como era yo, o de la cálida acogida y las atenciones constantes que me prestaban durante mis estancias en la ciudad. Así nacieron amistades que aún duran, a pesar del tiempo y de la distancia. Por último, los datos tampoco hablan del apoyo decidido del Rector, Francisco Rubio Royo,

y su Equipo. Creo que no es exagerado decir que la actual Facultad de Traducción e Interpretación es deudora en buena parte del impulso de aquel momento.

Ahora, la creación de la nueva colección *Tibón: estudios traductológicos* da cuenta de la madurez alcanzada y atestigua la fidelidad al propósito formador de la Facultad. Si el traductor, poeta y filósofo Ibn Tibbon fue iniciador y maestro de una dinastía de traductores, la colección que lleva su nombre quiere dar cabida a trabajos de investigadores jóvenes. Si Ibn Tibbon y sus sucesores contribuyeron al intercambio entre las culturas árabe y hebrea, esta colección de trabajos de traducción e interpretación contribuirá al intercambio cultural. De esta manera se alinea con el propósito de la EUTI original de reflejar la situación geográfica del Archipiélago Canario entre Europa, África y América.

En este volumen inicial de la colección serán las protagonistas de las películas de la factoría Disney las que nos guiarán en un diálogo alrededor del mundo. En los trabajos que encontraremos aquí se analizan diferentes figuras femeninas desde diferentes perspectivas y con diferentes metodologías, pero siempre con el objetivo de comprobar si persisten los estereotipos de género por los que la productora Disney ha sido tan criticada en el pasado, si los rasgos que caracterizan a estas figuras se han transmitido (o no) y de qué manera a través del doblaje a diferentes lenguas.

Además de lograr este objetivo común, Lourdes Lorenzo en su texto titulado «‘The Princess and the Frog’ (2009): female characters and the translation of some cultural referents in the Spanish dubbing of the film ‘Tiana y el sapo’» se propone describir las estrategias que se han aplicado en el doblaje al español de la película *Tiana y el sapo* y llegar a algunas conclusiones sobre cómo la traducción tiene en cuenta al doble receptor propio de este tipo de productos.

Si el doblaje de referentes culturales, canciones y metáforas es el objeto de estudio de Lorenzo, Gloria Bazzocchi y Raffaella Tonin en su trabajo titulado «Érase una vez Moana, es decir Vaiana: reflexiones sobre “una princesa no princesa” y sus voces en castellano e italiano» centran su análisis en la banda sonora de las versiones italiana, española e hispanoamericana para averiguar si las adaptaciones de los temas transmiten la caracterización original de Moana/Vaiana, la figura protagonista.

Con el título de «The (Dis)empowered Image of Female Protagonists in the Latin American Dubbed Versions of Disney films: *The Little Mermaid* and *Moana*» el trabajo de Carolina Travalía analiza los diálogos de las versiones para Latinoamérica de dos películas, *La sirenita* (1989) y *Moana* (2016). Su objetivo es comprender de qué manera las manifestaciones lingüísticas se usan para transmitir determinados valores relacionados con el género y determinar si la imagen de las figuras femeninas ha evolucionado en el espacio de tiempo transcurrido entre uno y otro filme.

El capítulo de Cristina García de Toro, «La traducción de *Moana* al catalán y al español: una perspectiva de género», estudia el lenguaje del original y de los doblajes al español y al catalán de los personajes (tanto masculinos como femeninos) presentes en *Moana*. Su estudio desvela los elementos sexistas y los comportamientos estereotipados que se ocultan bajo la apariencia de elementos reivindicativos del rol femenino o incluso bajo la parodia de actitudes machistas.

En su trabajo «Construction and deconstruction of gender stereotypes through translation. The case of *Frozen*», Gisela Marcelo analiza los diálogos, las letras de las canciones y el doblaje del filme. La autora parte del supuesto de que se ha producido cierta ruptura respecto de los roles tradicionales y trata de averiguar hasta qué punto esta evolución se preserva en los doblajes al español peninsular, el español de Latinoamérica y el alemán.

Los filmes *Frozen*, *Moana* y *Coco* son el foco de atención de Jehan Zitawi en su capítulo «Disney's Female Characters Translated in the Arabic Culture: A Reflection». En él la autora analiza primero la representación de las mujeres en las tres películas y a continuación investiga si estas figuras han experimentado cambios en la traducción del inglés al árabe.

En su capítulo titulado «Traducción y estereotipos de género en Disney. El caso de *Brave*» Isabel Pascua Febles parte de la constatación de que la protagonista del filme representa un modelo femenino que se aleja de los patrones tradicionales de la marca Disney y trata de dar cuenta de esta evolución en su análisis comparativo entre el guión inglés y las traducciones para España y para México.

*Brave* es también el objeto del trabajo de Xavier Lee, «Las estrategias de *glocalización* de Disney en China y su aplicación concreta en la traducción-adaptación china del cuento *Brave*». En este caso el autor se fija en la traducción del cuento al chino para revelar las estrategias de la productora Disney para (re)introducirse en el mercado de la República Popular de China.

De esta breve presentación podría desprenderse que los estudios se centran exclusivamente en las figuras femeninas y sus vicisitudes personales. Esto no es así. Los estudios que contiene este volumen aportan, ciertamente, nuevos conocimientos acerca de las representaciones del género en los productos Disney y su reinterpretación a través de la traducción, pero al situar a sus personajes en su entorno, dan cuenta también de otras preocupaciones actuales, como la destrucción del medio ambiente o las desigualdades sociales, y de su percepción en diferentes culturas. Es a través de este doble enfoque, traductológico y sociocultural, que este primer número de *Tibón: estudios traductológicos* sirve a su propósito de constituirse en agente del acercamiento entre las culturas.

**Marisa Presas**

*Universidad Autónoma de Barcelona*



# CAPÍTULO I

## *Introduction*

Isabel Pascua Febles  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### 1. INTRODUCTION

In the last few decades, modern-day identities and contemporary societies have appeared in a globalised world. An intercultural process in which there is disparity between languages and cultures; a fight for cultural identity even through a *hybrid language* (Pascua 2018).

This entire transformation in society has meant changes in subject matter in all artistic fields, naturally including literature, and, needless to say, literature intended for children. Subsequently, we as writers and translators in this field—in the role of intercultural mediators—cannot go on orchestrating never-ending research which deals with traditional themes, shun the reality of today’s world or simply turn a blind eye. On the contrary, we should, for that matter, feel the need to draw closer, describe, understand and translate *the other*—fathom out the ideologies found in literary texts and their translations; positioning ourselves in that half-way, hybrid point of fusion—in that so-called “space in between” (Bandia 2003)—in a space where cultures meet and overlap, and in which a particular ethical code compels us to respect one another.

The compromise that we have just underlined, together with an undeniable social subjectivity, brings us round to this volume and the aims that it sets out to accomplish: to find out whether particular sociocultural factors in recent decades have triggered changes in the more specific field of literature encompassed in the domain of cinematography; whether cultural hegemony has existed or not; verify by means of analysis of the texts and their translations into different cultures, whether those changes are considered acceptable or not and, if necessary, to propose alternatives.

As the researchers responsible for this publication, we are interested in new ways of living, cultural and gender diversity, family roles, tolerance, human rights and domestic violence, besides others. To be more precise, the subject that kindles most interest is that of gender representation in films and in their corresponding story books, published following their release—this is the very reason why we turn our eye to the ever-

influential Disney Universe, and above all, to the studios' most recent films. Our interest is centred on gender stereotypes, and we uphold the hypothesis that these have evolved ever since the first character appeared in 1937, making headway towards new perspectives which do not impose any restrictions on what women wish to achieve, establishing new roles in the world of the 21st century.

For these very reasons, and as working professionals in the field of education, we have made the decision to combine our knowledge and experience to complete a research project which encompasses a number of our academic interests: literature written for children; literature within the domain of the cinema; cultural and intercultural studies; educational values based on respect towards diversity in the widest sense possible and, above all, respect towards gender equality. One of our main objectives is to contribute to a greater understanding of these topics, and so that it proves useful for other research projects in the future.

### 1.1. The Female role in films

From the outset, we were interested in determining whether there has been any change in the role of women in the world of cinematography and in their presence in films in general. The cinema website, IMDb (Internet Movie Database) has created a new system of gender classification using a capital F (for female), which goes from F to FFF. Out of a selection of 21,800 films, those with the highest ratings were: *Bridget Jones's Baby*, *The Girl on the Train*, and much to our surprise, the Disney films, *Brave*, *Frozen*, which led us to believe that our research work was on the right lines. This system was used at the Bath Film Festival in 2014, and from there on, its use was widespread in many of Britain's cinemas and throughout the world (IMDb).

There are a number of different ways of evaluating the female role in films by means of a test (Trivi 2006), but we will only mention those we consider the most interesting. The most widely known is the *Bechdel* test, which originated from a comic strip by the artist, Alison Bechdel. To be able to evaluate a film, three criteria have to be taken into consideration: 1. There have to be two women on the screen, who 2. interact by talking to each other, and 3. whose conversation should be about something else besides a man. Although it would appear to be a very simple and relatively easy task to accomplish, the results showed that only 47% of a sample of 200 films in the last decade complied with all three conditions. At a later date, in order to make improvements to the test, a fourth condition was added to the *bechdeltest.com* database: the leading female roles must have a name which should also come up on the screen. However, there are still many who consider this test to be flawed.

This test is, nonetheless, seemingly being displaced by another called the *Mako Mori*—a role played by Rinko Kikuchi in an action film—who is neither sexualised nor portrayed as the typical, tough, female character—instead, she is respected by her comrades and battles throughout the whole film to fulfil her dreams. The criteria set out in this test are 1. There should be at least one female character who 2. gets her own narrative arc and 3. who does not play the part in which she just accedes to the man getting his own way. Although it seems to be a test which, to a certain extent, deals with the subject of feminism, at the same time, it fails to address issues like friendship, sorority or feminine interaction. (*ibid.*: 2016)

Carina Chocana (quoted in Trivi) gave an explanation of the *Relative Strength* test in a series of articles published in the culture-orientated supplement, the *New York Times Magazine*, about the importance of the feminine characters who are not considered strong, but who are important owing to their realism and prominence and because they are not portrayed as seeing strength in the same way as men do. They do not have to drink like men or behave aggressively or fight as they do. The “relative strength” possessed by a woman playing the leading role is what reflects her real strength or weakness, underlining the importance of her virtues for what they represent and not because they resemble those of a man.

And last, but not least, we have the *Furious* test, based on the leading female role in *Mad Max: Fury Road*. It has not had much publicity in the international media, but is, however, widely popular in trending topics in social networks. To pass the test, there is only one criterion: masculinist groups on the Internet must be obsessed with boycotting the film—it does seem to be the most effective after taking the 2016 version of *Ghostbusters* as an example, where all the leading roles are played by women.

## 2. DISNEY UNIVERSE. A CRITICAL APPRAISAL

Few events have left such an impression on modern culture as the children’s films produced by the Disney studios. An interesting point to bear in mind is that the first animated films or cartoons produced by Walt Disney were not intended for children; they were entertaining characters, even politically incorrect with a certain focus on social criticism (Digón 2006: 164). The famous Mickey Mouse character from the 20s was mischievous and cheeky; he loved jazz and was probably black. As his character became more and more popular, with both adults and children alike, Mickey was toned down in search of an ever-growing audience; his eyes were made larger and his appearance more appealing, turning from cheeky to innocent. It was the time for the famous “Mickey and Minnie’s friends.” It was not until during, and later on, after World War II that the company’s ideology underwent a transformation and, as a result, ventured into introducing new topics and techniques.

The films produced by the Disney studios have been at the centre of controversy, and as such, scrutinised with interest by the academic sphere, not so much in Spanish, but more so in North America. The changes that were introduced resulted in critical voices being raised against the company, as they saw underlying messages related to apparently innocent issues, particularly the conceptualisation of being a woman and that of being coloured or black. The most heated debates and criticism came from the left, from cultural academics and feminist circles due to the company’s slanted ideology on gender stereotypes, its morals and ethics and the perpetual American ideology (see Davis 2005; Maeda 2011; Giroux 2001; Marc 1993). Having said that, Disney always denied that underlying messages of this kind were conveyed in his work. What is interesting though, is that there were a number of positive statements made by the most influential media sectors, and he has always been widely accepted by the general public; consequently, the factory’s popularity has never waned, resulting in vast profits. Míguez (2015:43-47) refers to several of those positive remarks and cites, for instance, Hiaasen (1998), a great authority on Disney, who stated that the public has always put their

faith in him, he gets us so hooked when we are kids that we can never let go. Others, such as Wasko (2001) underline aspects such as humour, the musical component and light entertainment; she then goes on to stress the importance of the literary adaptations as the basis for creating his story plots. Brode (2005) even professes that Disney's early work shows him to be an advocate of women's rights and their freedom; at that time, when nobody dared to do so, the study showed his very liberal attitude towards women and sexuality, an attitude which, in his opinion, has prevailed over the years.

Nonetheless, from a literary point of view, Disney has received strong criticism for the way in which he has transformed and substituted classical fairy tales. According to Zipes (1995: 32-33), "Disney's film is also an attack on the literary tradition of the fairy tale. He robs the literary tale of its voice and changes form and meaning [...] In fact, the fairy tale is practically infantilized, just as the jokes are infantile." From an academic viewpoint, the criticism and controversy are very interesting (Byrne 2000), but we should remember that no work of art is innocent and that politics perceptibly foster certain models, as we shall explain at a later stage.

The perspective in cultural research work has focused on the impact which his films may have on children's behaviour, particularly when referring to gender. The studies we have had the opportunity of reading, in both Spanish and English, coincide in that children internalise the arguments and imitate the gender behaviour which they see on the screen, which at the same time, is intensified even more so, due to the commercialisation of the numerous Disney products (Wohlwend 2011).

From a certain feminist point of view, we agree with the belief that the Disney princesses have, since the first film was released in 1937, been represented by unmistakable gender stereotypes—accordingly, we are interested in whether or not there has been any evolution in the most recent films, and how the gender issue has been handled when seen through the eyes of feminine roles. As we have said in some of our previous works, every artistic production, whether it be literary, cinematographic or a fusion of both, is the product of the historical and sociocultural moment in time in which it is submerged and Disney productions are good examples of this. Subsequently, we should be aware of the historical-social context in which they are developed.

## **2.1. Sociocultural evolution**

With regard to the leading female roles, there are several types of classification, but for the moment we shall take two which we consider interesting: Davis (2006) and Maeda (2011). The first, according to Maeda, are *The Sleeping Beauties*, which coincide with Davis's classical period, and whose characteristics are as follows: obedient, passive, beautiful, humble, innocent, fervent housekeepers and whose main aim is to find a husband (Snow White, Cinderella and Aurora). The second type, according to Davis, are those belonging to the *Eisner* era, a company executive who worked for Disney during the last two decades of the 20<sup>th</sup> century, and who coincided with the so-called *Dishevelled* (*Las Despeinadas*), as Maeda called them: sexier and more voluptuous, with more than just one desire in life, more assertive, dynamic and daring and who work hard to achieve what they want, but—in the end—what is still more important to them is caring for others and romantic love (Ariel, Belle and Jasmine). Maeda goes even



further with a third classification, where we could say that Disney's characters step into the 21st century, and who she dubs as the *Fighters (Las Guerreras)*, these being Pocahontas, Mulan and Tiana; they don't have any intention of getting married, rejecting some would-be contenders, although the masculine figure in the shape of a father is still visible, but they are no longer seen doing household chores. It should be highlighted that Maeda's analysis finishes with *Tiana and the Frog*.

Nevertheless, the leading female roles have continued to evolve, which dares us to go one step further by saying that there is a fourth group, which we have called the *Las Independientes (Self-reliant)* or *Las Libertarias (Freedom Crusaders)*, and hence, have created our own classification of lead female characters, another focal point of our research:

1. Snow White (1937), Cinderella (1950) and Aurora (1959)
2. Ariel (1989), Belle (1991) and Jasmine (1992)
3. Pocahontas (1995), Esmeralda (1996), Mulan (1998) and Tiana (2009)
4. Rapunzel (2010), Merida (2012), Elsa (2013) and Moana (2016)

The first female leading roles appear in conservative America during the 40s and 50s, when women dedicated all their time to looking after the house; they didn't go out to work, and if they did, many considered that they "distracted their colleagues at work" (Maeda 2011:35). Consequently, the words most widely used by critics regarding this period of time are that films showed women as humble, innocent, obedient, passive, weak and incapable of doing anything independently and were always in the shadow of a father or husband, under a formidable aura of patriarchy.

In 1937, the first full-length animated film was released and Disney's first feminine lead role character appeared in *Snow White and the Seven Dwarfs*, an adaptation of one of the most famous fairy tales by the Grimm brothers. According to Míguez (2015:45), the budget set aside for the project was an extortionate 1.75 million dollars, and not even Disney's brother Roy—co-founder of the studios and in charge of the accounts—thought it was viable. Never before had a full-length animated film been produced in the United States, but with its release in 1937, it became an immediate box office success all over the world and went on to make a profit of some 30 million dollars.

Towards the end of the 1950s, Cinderella appeared with blonde hair in a high-bun style and a sheer, blue dress which conjures up memories of Grace Kelly (*ibid.*, 48). She is the most beautiful in the kingdom, very much in contrast with the dark-haired actresses in Hollywood of the 1930s. But apart from her physical appearance, with hints denoting the time of production, Disney did not state whether during those thirteen years, the situation for women could have made any headway or not. After the Second World War, the American economy gained strength and this resulted in the famous *baby boom*. The return of men from the war made women workers redundant.

After the death of Disney in 1966 (*ibid.*, 49), the company acquired a much more conservative approach and so began focusing exclusively on children's audiences, with the characters being made to look sweet and gullible, in a world of profound conservatism—very much in line with American culture of that time; this resulted in the onset of a period of mediocrity never seen before in all the Factory's history. Roy E.

Disney—Disney’s nephew, and one of the company directors—defined it as “a stagnant period.” As a member of the board of directors until 1984 (he resigned owing to his reluctance to see how both his father and his uncle’s work was going to waste), he did actively play a part in an operation which concluded with the dismissal of Ronald William Miller, Disney’s son-in-law, and the successive appointment of Michael Eisner and Frank Wells, who between them re-floated the company during the 1990s.

It is important to point out that towards the end of the 60s and 70s, in the States, women began making demands; it is the transition period of the Disney princesses and “represents the after-effects of the second wave of feminism” (Krolokke 2014:11). The sexual revolution had begun; the issue of women’s inequality started to be questioned and the Civil Rights Act was drawn up; the feminist movement was born, with icons like the mini skirt, and the Pill, and so on. The likelihood of Disney not making any response was remote, and so in the 1980s and 90s, new characters emerged: Ariel, Belle and Jasmine, who conveyed some of these new attitudes. The first film appeared after thirty years, *The Little Mermaid* in 1989, based on the tale by Hans Christian Anderson.

The Disney Factory granted the story by Anderson great liberty and Ariel married the handsome Eric; with a desire to flee from the undersea world, ruled by her father Triton, she surrenders her voice to the wicked witch, Ursula, in exchange for a pair of legs, in a male-dominated world where women with power are only identified with those who resort to the powers of evil (Míguez, 49).

After Ariel, came Belle (1991) and Jasmine (1992), the first of whom has a passion for reading rather than marriage, and even brushed off Gaston’s advances, the most handsome man in town, who had wanted her for his wife. She wanted to know more, she was inquisitive and yearned to see other places. The character of Jasmine was the first attempt at bringing about wider racial diversity—she was the first Arabian princess (non-Caucasian), but was, for this reason, both praised and criticised. Some held the opinion that it was down to good intentions, but although she had been born in the Middle East, she was portrayed as very American. The girl, whose father tries to wed her with someone against her will, would also be the first princess to marry a commoner, in spite of paternal opposition; although she is not free, she is at least able to make her own decision as to the one she loves.

Time went by, women could buy their own houses; maternity leave legislation was introduced; International Women’s Day was instated as well; divorce rates rose, and so did the numbers of women who chose to become single mothers without having a partner, whereas there were others who just preferred to stay single. With all this in mind, here emerged the last leading female roles of the 20th century: Pocahontas (1995), and Mulan (1998). In *Pocahontas*, the Factory wanted to set right the hard-line criticism after the misrepresentation of the Indians in *Peter Pan*, portrayed as superfluously-coloured savages (Míguez 2015:50). The story of the *real* Pocahontas was romanticised, distorted and with several facts having been invented (Dundes 2001:363).

Towards the end of the century, the female presence increased in important spheres, including the army, as we can see in the case of Mulan. According to Míguez (*ibid.* :50), the dawn of this last princess of the decade was no fleeting coincidence; it was masterminded with the intention of presenting her at a time when the Factory was

preparing its venture into China, which took place in 2005 with the inauguration of Disneyland in Hong Kong.

Despite the fact that, over the years, the Disney Factory heroines were portrayed as being resolute and independent, a far greater proportion of male lead roles, and paternal intentions, or those of their male peers, were still all too palpable: Belle is imprisoned in the castle against her will, after having sacrificed herself in order to save her father; likewise, Mulan did the same for her progenitor, while Pocahontas is forbidden to see John Smith; by the same token, Triton with Ariel, and the Sultan of Agrabah with Jasmine were also subjected to the same intentions. Without exception, in all of the female characters, there is an inherent romantic impulse, and even though the films try to demonstrate that the decisions are voluntary, their stories end when they get married. Mulan is perhaps the one who shows herself to be the most unwavering and revolutionary of all the others: disguised as a man, she goes off to fight against the Huns instead of her elderly father in order to stop him from having to go into battle; but at the end of the film we can see, after all the infractions and the rules that have been broken, how the patriarchal order is re-established.

Even though the third wave of feminism began in the mid 90s, Disney did not break the princess pattern until the beginning of this century (Garabedian 2015: 24). American women have already turned into businesswomen, being part of public life and it was then when Disney presented the first leading Afro-American female character, Tiana (2009). We should not forget that it was in 2009 when, for the very first time, an Afro-American, Barack Obama, took office as the President of the U.S.A. We would have to wait for a decade to see a Disney protagonist that meant any real change at all, in *The Princess and the Frog* (*Tiana y el sapo*), a film starring a black girl (the first princess from this ethnic group) and proletarian, who works from dawn to dusk to reach her goal: to open her own restaurant. According to Míguez (2015:50-51), the Afro-American representation in the studio's films had caused great controversy for years, stemming from the monkeys in *The Jungle Book*, which are dubbed by white actors who imitate characteristically black speech phonetics, just the opposite to the tough, superior-like characters—like the panther, for instance—quite clearly codified as whites. When plans were announced to make an adaption of *The Frog Prince* by the Grimm brothers, with a female leading character in the shape of an Afro-American girl living in New Orleans during the jazz era, criticism began escalating immediately; neither was it welcomed with much enthusiasm by the black community, who turned the much-awaited heroine into a frog. In what was to be a rather delicate time, economically, for the Factory—owing to the fact that it still was not able to find the right recipe after all the success in the 1990s—the film meant the return to traditional animation so that, once again, Tiana and the fairy-tale format would be a huge success: while not only winning the prince's heart, it also conquered the box office. This only goes to show that in the eyes of the Factory, absolute happiness was not compatible with running your own business and staying single. Tiana, in the end, sacrifices her dream of opening a restaurant so that Naveen can go back to being a human again, even though they both end up opening one together, this just goes to show that personal aspirations come in second place, behind that of romantic love. Even if Tiana does fulfil her dream in the end, she will only succeed with the prince's help and not just down to her own merit,

as it seemed it would be at the beginning of the film. So, Tiana ends up in the same spot—just as in all the stories seen before: married to her *Prince Charming*. Nonetheless, we do have to acknowledge her decision, her independence, and how much she struggled to find her way on her own, facing up to the dangers and difficulties without even considering the help from a man. She is, as a matter of fact, the one who decides to carry out Mama Odie's plan to turn Naveen and herself back into being humans again.

Following *The Princess and the Frog* (2009), *Tangled* (2010) and *Brave* (2012), came the film, *Frozen* (2013), which was to be the fifth most successful box-office hit of all time. Based on a plot inspired by the fairy tale by Hans Christian Andersen, it is considered by some to be the feminist creation produced by the Disney Factory, an opinion upheld by Míguez (2015:52-56). Although we would agree that this film was impressive, it is rather puzzling that this author did not, at any moment in her article, make any reference to Merida, the leading character in *Brave*, the real talking-point of the Disney heroines, and who we will dedicate a special chapter to, further on. *Frozen* is a story based on fraternal love, where romantic love is dismantled once again, the same as in *Brave*. It tells the story of how Elsa, who controls the ice and the snow, has to hide her powers and flee. Once up in the mountains on her own, she feels free and the fear that reigned over her in the palace no longer affects her. This is how she expresses herself when she sings the Oscar award-winning song, "Let it go", looking deep into the camera, almost as if she were singing directly to the audience about her freedom and empowerment. In Elsa's mind, the enjoyment of feeling free, which she sings about at the top of her voice, means living on her own and where she can do no harm to anyone else. However, her sister does not agree with her running away and decides to go after her, since—well, as we have just mentioned—*Frozen* is a story about fraternal love, which no man can undo. The lyrics in "Let it go" together with the storyline have provided the grounds for a number of theories which state that, presumably, there are some signs of homosexuality, although to our mind, there does not seem to be any clear-cut indications; there have even been some conservative sectors in the United States which have tried to boycott it. The preacher and radio presenter, Kevin Swanson, raised concerns by asking "How many Christians are taking their kids off to see the movie *Frozen*, produced by an organization that is probably one of the most pro-homosexual organizations in the country?" (Dockterman 2014, quoted in Míguez: 54). This is also the case of the foolish Mr Smee in *Peter Pan*, and likewise, Ichabod Crane, the biggest laughing stock in the neighbourhood, or the cowardly main character in *Ferdinand the Bull*. It is, nevertheless, still rather odd as the company was always accused of giving the impression of being puritan and traditional when it came to sex, and although none of the main characters have ever been openly declared as being homosexual, some spheres have quite plainly perceived an inclination shown by some of them, as is the case just recently with the character of LeFou, Gaston's faithful assistant, in the latest production of *Beauty and the Beast* in 2017.

Similarly, the same happens in *Brave* as well as in *Frozen*, where neither Elsa nor her sister need the help of a man to save them; we can even see in the last two of the Factory films how both end without a wedding or an engagement. Elsa makes some mistakes, but sets things right, redeeming herself whenever she can; without any doubt at all, both *Brave* and *Frozen* mean a great change in the world of Disney. We entirely agree

with Míguez (*ibid.*:55-57), where she says that the adjective “feminist” seems highly optimistic due to, for instance, the lack of ethnic diversity, and the fact that the characters are lighter-skinned, with hair which is fairer and with eyes that are bluer than ever before. Elsa’s physical appearance, more than any other female character before her, goes back to retaining one of Disney’s characteristics: the beauty, youth and good health the princesses have, with pretty faces and slim waistlines which are recurrent in almost all of them. Romantic love is a sub-topic in this case, but it still continues to be apparent. In Anna and Kristoff’s relationship, several details which prevent the existence of real equality are apparent: she saves him on two occasions and they help each other; furthermore, she sometimes takes the initiative. However, the impression conveyed is that, without his help, she would be condemned to failure— leading female roles enjoying total independence never actually become reality.

As we have already stated, the question of female power in Disney productions has always been in the hands of witches and wicked queens: Queen Grimhilde, Cinderella’s stepmother, Maleficent or Ursula. As with regard to Elsa, even with her extreme violence and great power—it is just not the same. Elsa is the first queen with governing responsibilities. When Elsa is about to be crowned, the people’s expectation is upmost and Míguez (*ibid.*, 56) poses an interesting question: do they really want to know whether she is capable of carrying out her duties responsibly or not? No. The answer is found when her very own citizens make remarks about the two sisters, “I bet they are absolutely lovely” and “I bet they are beautiful.” These are statements only referring to physical appearance, so does this mean the Disney company is still pursuing the stereotypical idea that women have to choose between their personal life and a career?

All in all, even though *Frozen* makes some headway, we do coincide with the final sentence in Jafar (2014): “The two lead characters retain traits that are considered quintessential for *doing* femininity correctly, they are not aggressive; they must learn to put others first and be selfless, and they must do it all while looking beautiful.”

Our favourite character from all the latest female lead roles is Merida from *Brave*, who we have included among the group we classified as *self-reliant* or *freedom crusaders*. They completely break away from Disney’s traditional traits as they are independent, possessing great self-esteem, crusaders and strong-minded; they need no man to save them or to help them achieve the goals they have set themselves; they do not strive to get married, and some in the end, even land up living by themselves. We can observe how romantic love is dismantled, cherishing different feelings and new relationships: those of friendship and fraternity, together with filial affection and matriarchy, and so on. Nonetheless, there is a trait which still remains, and about which many issues are raised: the false notion of external beauty; subsequently, we will take a much closer look at this matter when we go on to analysing the character we have chosen.

## 2.2. Economic evolution

There is no doubt in our minds that all these social conditions meant that the Disney business raised questions about the evolution of both its female and male leading characters, they could not just ignore the ways of thinking of millions of spectators, but besides this, there were other aspects to take into account. According to Markopoulou

(2015: 57-58), the danger of bankruptcy and the incorporation of Pixar, changed the shape of everything. At the beginning of the 21st century, the company was faced with a debt of \$1.8 billion, as they were unable to or did not know how to compete with new digital animation. So, in January 2006, Disney took over Pixar's successful business for \$7.4 billion so it could adapt to the new technologies and attract a wider audience. Pixar retained its independence and was responsible for producing its own films, while Disney managed the job of marketing the products. It was thought at the time that, what Markopoulou coined as the "Dixar" operation, was going to be a huge success; but rather than focusing on romance in its creations, Pixar centred on relationships amongst friends such as in *Toy Story* or, between father and son in *Finding Nemo*, or even on the relationship between an elderly man and a young boy in *Up*.

Resulting from the influence of new socio-economic tendencies, our hypothesis of the evolution of Disney films has continued to gain ground; there is no doubt that the films in the 21st century are presenting new female roles which conform to audiences in general. Even so, it would also be true to say that the Disney Factory has not yet ridden itself of today's cultural myth surrounding beauty. If we take Shrek and Fiona, from Dreamworks productions, as exceptions to the rule, those such as the film industry, animation, and fashion all follow present-day, international beauty benchmarks as a way of reaching success and happiness. Going through some of the webpages where you can find list upon list of Disney princesses, we have observed that all of them have similar traits, besides looking like top models: glamorous, curvy, young and slim, with big eyes, a small nose, with a sensual pose and, according to Gazda (2015), with a very Europeanized-type of beauty. We shouldn't be surprised in the least by this approach, simply because, as we have already mentioned, the company is influenced by the society in which it is immersed and has no desire to neglect the body culture which exists in the media nowadays. With reference to this idea, we think Edut's opinions (2003) are interesting, as he affirms that, even though we are aware of the fact that the publicity using these models is by no means authentic and that there are very few who look like Kate Moss; emotionally speaking we reject this, as perhaps there is a deeper, mythological domain which we need to discover for ourselves. Nevertheless, these patterns were not always adhered to, for instance, we can take Merida in *Brave* as a good example of this. But, nonetheless, it still evoked a certain degree of controversy, which we will analyse later on when we centre on the chapter concerning this film and the distinctive traits which its main character possesses.

### **3. ROMANTIC LOVE AND ITS DECONSTRUCTION**

Traditional romantic love is illustrated in the plots surrounding the first three Disney princesses, who spend their whole lives waiting to be saved by a *Prince Charming*, in spite of there being a gap of some twenty years between each of the three films. According to Weston (quoted in Míguez: 47), Snow White (1937), Cinderella (1950) and Aurora (1959) emerge from renowned European fairy tales, living their childhood and adolescence under the oppression or threat of a witch or wicked stepmother. They are good and innocent girls, but it would be a prince who would have to save Cinderella from her sad existence and to awake Sleeping Beauty from her eternal dream.

Much has been written about their love *at first sight*, where marriage represents their ultimate wish and the happy end. Even though the couple have just met each other, after only a few minutes they know that these are the love of their lives. All that, combined with the singing of the birds, the music and songs, the young woman's beauty or the good looks of the male character, reinforced the *romantic love*. For example, in *Snow White*, the prince, who, from the moment he lays his eyes on her, falls in love straightaway and says "I'm in love with your beauty." When Ariel saves Prince Eric, he only has to take a glance at her and he falls head over heels in love with her. Likewise, *Aladdin*, on seeing Jasmine, cannot stop staring at her: he is absolutely besotted. In *Pocahontas*, the same happens when John Smith sees her and falls in love with her exotic beauty.

In later films, the situation starts to change. Belle spurns Gaston's advances, the most handsome man in town; she is simply not interested in marriage, but more so in seeing and learning about other places. When she is in the castle, she hates the Beast, and only begins to gradually fall in love with him, due to his virtues, his company and not because of his physical appearance. The same pattern repeats itself with Mulan. Neither of the two leading characters falls in love at first sight; they are not love-struck by anyone. He only shows his gratitude towards the young woman for having saved his life, but in the end, their feelings are aroused. Later on, the goals and desires are different to Tiana's illusion of opening a restaurant and becoming her own master, although in the end, she too lands up falling in love, but he helps her to fulfil her dreams, and sings, "My dream won't come true if it is not with you."

As we stated above, music and songs are very important in films. Music has been used as accompaniment since films first started. For a long time, it was not considered that music played a significant role in films. But after years, soundtracks were incorporated, and at a later date—in the early 1900s, songs really began to become important, overall, in musicals both in the theatre as well as in films, with dialogues, singers and awards, etc. There is no doubt at all, the attitude nowadays towards soundtracks has changed considerably, ranging from being essential elements in films to being worthy of international awards, such as the Oscars. Songs in animated films—the focus of attention in our research—are seen as vitally important, as, besides the cinema, they not only play a role in family life, but also in situations in the classroom. Aside from the entertainment factor, the same as children's literature, songs are educational tools used to transmit emotions, feelings, ways of behaviour, knowledge, strengthening listening skills, reinforcing memory capacity and giving a prod to those in the audience who are easily distracted (Correyero y Melgarejo 2010). Likewise, they help to determine the type of culture, the location and time frame in which the film is depicted.

The songs in Disney's filmography always play an essential role, since many of them actively contribute to the progression of the plot and, occasionally, lead to summarising the spirit of the story perfectly. But through songs, we are not only able to trace the history and love between the characters—this being another centrepiece of our work—but also the princesses' aspirations (Míguez 2015:53), as we will see presently with the help of the authentic lyrics. For example, Snow White sang so sweetly in "Someday My Prince Will Come." Cinderella waited for her dreams to come true, and she expressed it as such in "A Dream Is a Wish Your Heart Makes." Aurora had the same aspirations

when she sang “Once Upon a Dream.” Belle also saw the Beast in a different light in a song, “Unexpectedly / Just a little change / Small to say the least / Both a little scared / Neither one prepared / Beauty and the Beast.” On the other hand, in her song, Pocahontas sings about how she finds out what life means to her “If I never knew you [...] Lost forever / If I never knew you.” Tiana started out as being independent and hard-working, but we then noticed a change in her when she sang, “You’re the best thing I never knew I needed / I had no idea / So now it’s so clear / I need you here always.”

However, as for Merida, Elsa and Vaiana-Moana, when it came down to marriage, it never so much as crossed their minds; even in *Brave*, mockery is made of their admirers, as we will see in the chapter given over to this film. It is in these three last films where we are able to see, quite clearly, the *deconstruction of romantic love* in Disney films.

#### 4. A HAPPY ENDING?

With the examples of the leading roles in the most recent animated films, Tiana, Rapunzel, Merida, Elsa, Moana/Vaiana, today’s young girls and adolescents have new models to centre on and roles they can imitate. They reflect new roles in today’s world: they are self-sufficient; they struggle to fulfil their dreams—sometimes with hard work and effort—they know exactly what they want; they are in full control of their lives; they are capable of achieving success without the help from any *Prince Charming* and able to implement the moral message they teach and what many of today’s women believe in—the ability to choose the type of life they want to lead.

Yet, many improvements are still necessary today. The influence which Disney holds over contemporary culture has meant that spectators and academics alike are crying out for further change from the company. Nevertheless, at the same time, there is also a call for more parental supervision (Orenstein 2011; Wardy 2014 and Giroux 2001), this last author being the one who endorses the importance of analysing and evaluating the messages which Disney conveys, as well as prompting public debate. In this way it could become a mirror of contemporary culture and not just where dominant ideologies exist, thus fostering widespread social change. As we have already revealed in our work, the Disney Factory has been at the centre of controversy, but it would also be true to say that in the wake of research carried out after 2012, and following the incorporation of Pixar, the breaking of gender stereotypes is becoming more and more apparent.

However, although there seems to be a general vote of confidence, this volume will explore whether the authors, in their dialogue around the world, agree with the statement that the empowerment of women has changed in Disney’s films.

Aside from all the faults and negative characteristics which the Disney/Pixar company has—and which must be amended—its evolution towards improvement cannot be ignored. In any case, the point is that we all wish a lasting life to these new female leading roles, and that these animated films are never brought to an end.

*Long may they live!*



## CAPÍTULO II

*'The Princess and the Frog' (2009): female characters and the translation of some cultural referents in the Spanish dubbing of the film 'Tiana y el sapo'*

Lourdes Lorenzo García  
Universidad de Vigo

### 1. INTRODUCTION

The present paper has two main aims. On the one hand, to study the role of women in the film, to discuss the way in which their actions and attitudes determine the configuration of the plot. On the other hand, to examine three fundamental elements from the translator's point of view while studying the Spanish dubbing of the film; namely, cultural referents, songs and metaphors.

The film was selected to analyse a double-addressee screen product of recent production whose main character was a woman. In addition, other women star as secondary characters as well, which is in itself remarkable in this type of mainstream productions. Such an approach will facilitate the determination of whether twenty-first-century Disney heroines continue to be as strong, resolute and powerful women as their immediate predecessors (Pocahontas, Mulan, Brave) or if, on the contrary, there would seem to be some degree of retreat in the feminist postulates the company chose to adopt, thus depicting old models of submissive, house-proud and demure women like the one Snow White embodies. This in-depth assessment of *The Princess and the Frog* will therefore tackle issues not only of stereotyping and female empowerment (or absence of it) but also of ethnicity and class, given that Tiana is an African-American 19-year-old waitress and her best friend, Charlotte, is a wealthy Southern girl, heiress to a sugar mill owner.

The secondary aim of this paper is to see how some cultural topics (cultural referents, songs and metaphors) have been translated into Spanish to find out whether the translations are more target or source culture oriented. In other words, whether the translation strategies used are more foreignising or domesticating and the reasons behind those decisions.

Taking into account that the source culture depicted in the film (New Orleans during the Jazz Age, around the mid-1920s) is rather far from present-day Spain, both temporally and geographically, the study seeks to consider the impact that the source

culture has on the translation process and the expectations the translator may have on the familiarity Spanish spectators possess of the Cajun community.

A Descriptive Translation Studies paradigm has been adopted as the guiding methodological framework (Even-Zohar 1979; Toury 1980, 1995; Hermans 1985, 1999; Lefevere 1992), following a bottom-up analysis (Pym 2016). This framework has largely proved its productivity in analyses of double-addressee (children and adults) translations of literary and screen products alike (Shavit 1981, 1999; Ruzicka et al. 1995; Fernández 1996; Pascua 1998, 2000; Zabalbeascoa 2000; Lorenzo & Pereira 2001; Marcelo 2003; Pascua et al. 2003; Ruzicka & Lorenzo 2003; Lorenzo 2011; Lorenzo & Ruzicka 2005; Oittinen 2005, 2006; Coillie & Verschuere 2006).

In order to approach women's roles, some key feminist bibliography was reviewed (Beauvoir 1949; Friedan 1963; Baumgardner & Richard 2000; Federici 2004; Walby 2011). Finally, core publications on cultural referents (Franco 1996; Fischer 2000; Marco 2002; Igareda 2011; Marcelo 2007, 2013), songs (Félix & Hernández 1997; Low 2003a, 2003b; Cotes 2005; Franzon 2008; García 2013) and metaphors (Newmark 1980; Broeck 1981; Mason 1982; Dagut 1987; Pisarska 1989; Samaniego 1996; Goatly 1997; Lorenzo 1999) were also of use.

The present paper is not aimed at quantitative issues (total number of samples per typology, or number of translation strategies), which would arguably not be of interest when the subject of study is one single audiovisual text.

The paper is divided into 5 sections: introduction (1); notes on the film (context and plot) (2); characterization of female figures (3); study of some cultural referents, songs and metaphors in the Spanish dubbing (4); and conclusions (5).

## **2. *THE PRINCESS AND THE FROG*: ADAPTATION OF A CLASSIC TALE TO THE JAZZ AGE**

*The Princess and the Frog* (*Tiana y el sapo* in Spain and *La princesa y el sapo* in Latin America) is the 49<sup>th</sup> feature length animation film produced by Disney, which is loosely based on *The Frog King* tale by the brothers Grimm as well as Baker's *The Frog Princess* (2002). Its 2009 release was interpreted as homage to the state of New Orleans, which had been devastatingly hit by hurricane Katrina in 2005. The film received three Academy Award nominations (one for Best Animated Feature and two for Best Original Song) and was presented with several more modest awards (Annie and Women Film Critics Circle). The directors, John Musker and Ron Clements, had previous experience in animation (*The Great Mouse Detective*, *The Little Mermaid*, *Aladdin*, *Hercules*, and so on) and their creation proved to be a true blockbuster (with a budget of 105 million dollars, it grossed more than 270 million worldwide) that was reasonably well received by the critics (Rotten Tomatoes, for example, gives it an average rating of 85% and an audience score of 7.4 out of 10), in spite of a few dissenting voices.<sup>1</sup>

The film, which is set in the French Quarter of New Orleans during the jazz age (around the 1920s), tells the story of Tiana, a young African-American waitress whose

---

1 Vega (2010) believes that the plot moves forward erratically and that the characters do not come out too well: the prince is portrayed as a womanizer of little intelligence who worries mostly about money; while the villain, who could in all likelihood call the viewer's attention given his seductive nature, will never clarify the motives behind his wickedness.

kiss will break the spell that haunts an enchanted prince who, in turn, confuses her with a real princess during a costume party. Naveen, prince of Maldonia (an imaginary European country), had been turned into a frog (or a toad in the Spanish-speaking versions, to match the classic tale) by the evil voodoo magician Doctor Facilier. However, their kiss, far from breaking the spell, transforms the young girl into a frog. For everything to go back to normal, they both need to find Mama Odie, a voodoo priestess, and they will require the assistance of a caiman called Louis, who plays the trumpet, and also Ray, the romantic firefly.

This is, therefore, a case of intersemiotic translation (from a written source to a film adaptation) (López & García 2015: 92) where the result is a hybrid between the classic literary tales which inspired it and a modern-day US atmosphere.

### **3. CHARACTERIZATION OF FEMALE FIGURES**

In the film, four women are “empowered” in different ways, which is key for the plot to move forward. Two of them (Tiana’s mother and Mama Odie, the voodoo priestess) have gained experience as they aged, giving them balance and wisdom. The other two (Tiana and her friend Charlotte) show the characteristic enthusiasm of youth, which is not exempt from some hastiness and folly that will gradually decrease in intensity at the end of the film, precisely when they are capable of extracting new knowledge from the adventures they have gone through. This is the didactic side of the story, with which children learn values and the pedagogical function that many have demanded over the centuries is fulfilled. As Cornell (2015: 19-20) points out in his analysis of Disney films, “what the child learns from the children’s film is that fantasy and pedagogy, entertainment and edification are not separate but intermingled and interdependent.”

In addition, another female character could be considered: the blue star called Evangeline, to which Ray the male firefly is attracted because he thinks the star is in fact another firefly. Its power resides in resoluteness, serenity and the ability to fill Ray’s life with happiness.

#### **3.1. Eudora; or, the temperance of middle age**

Eudora, Tiana’s mother, is a humble and hard-working seamstress who designs dresses for Charlotte, a rich girl whose father owns sugar mills. She uses her perseverance as a tool to provide for her family, and her good judgement in some way placates her daughter’s youthful extravagance when she sets her mind on opening a restaurant at all costs, telling her that it is a good thing to have dreams and fight for them as long as she does not forget about the important things in this world: love and friendship.

#### **3.2. Mama Odie; or, the wisdom of old age**

Mama Odie, a variant of the traditional fairy godmother, is the oldest shaman in the whole swamp. Tiana and the prince resort to her while in their amphibian state and beg her to break the spell. Her eccentricities and, paradoxically, her blindness do not cloud her judgement: she tells them that they must “dig deeper” (song: “Dig a Little Deeper”)

to find what they are looking for. Prince Naveen realizes that she means fighting for Tiana's love and forgetting about his initial wishes to find himself a rich girlfriend and put an end to his financial problems. However, Tiana misinterprets her words and thinks that she is asking her to work still harder to open her restaurant. As was the case with other figures portraying wisdom in previous Disney productions (e.g. Rafiki, the shaman mandrill in *The Lion King*, or Grandmother Willow in *Pocahontas*), her messages tend to be quite cryptic and require a process of reflection on the part of those inexperienced characters who visit them. Yet Mama Odie knows the way to break the spell: prince Naveen must kiss a princess, who might be Charlotte in her Mardi Gras costume.

This wise, independent and witchlike old woman lives alone and needs no help from any men. According to Federici (2004), this figure was created in those places where single women could inherit lands from her family (such as in the Basque Country); from the point of view of an authoritarian and patriarchal Church, it was not the done thing for a woman to live by herself with no support from a man.

### 3.3. Charlotte; or, the impulsiveness of youth

Charlotte La Bouff is a rich, spoilt and whimsical young woman who wishes to marry a prince more than anything else in the world. If we apply Friedan's (1963) views to her role, she is a victim of a false belief system where women follow strict social convention by loyally conforming to the pretty image society expects from them.

Her father, a local landlord and owner of sugar mills, does not hesitate to give her anything she wants. When Eudora, her seamstress and mother of her friend Tiana, tells them both the story of the frog prince, she declares that she would not mind kissing a frog as long as she could get a prince in return. Her goal in life is romantic love and marriage. In spite of her whims, she is a good person; she does not pay attention to the social differences which set her apart from Tiana, whom she regards as a good friend (she lends her a dress for the ball, and later tries her best to sympathize with Tiana when she falls on her back after pulling on the costume that one of the sugar mill owners is wearing, right in the same spot where she wants to open her restaurant). At the end of the film, it becomes clear that she has learnt to be more patient and to give up part of her absorbing prominence: she knows that Tiana and the prince are in love and she accepts the situation in good faith.

Charlotte is quite a comical character that moves between traditional femininity and coquettishness when she turns down one of her suitors at the ball (22:15) and rather unfeminine manners too (her mascara is smudged every time she cries; she dries her sweat with napkins as she declares (22:31):

Table 1: Manners

ST	TT
<i>When a woman says "later" she really means "not ever."</i>	<i>Cuando una mujer dice "luego" en realidad quiere decir "en la vida".</i>
<i>I'm sweating like a sinner in church.</i>	<i>Estoy sudando como un pecador en la iglesia.</i>

Also, she grabs the prince brusquely when she wants to dance, which suggest a mild subversion of the classical roles in traditional tales (López & García 2015: 95-96).

### **3.4. Tiana, a woman “at the crossroads”**

Tiana is the undisputed protagonist of the film. Her African-American features,<sup>2</sup> together with the name she had been assigned early in the production, Maddy, created controversy due to its evident similarity with *mammy* (the stereotypical subservient black slave who was put in charge of the house chores) (Ferguson 2015: 162). For that reason, her appellation was changed to Tiana.

Initially, it would seem that she meets the requirements for Disney heroines put forward by Zipes (1983, 1984, 1999): she follows her dream (opening a restaurant), the forces of evil want to harm her (transformation into a frog), she receives help from male figures (the prince, the caiman and the male firefly) and there is a happy ending (wedding with the prince and social ascent). However, this would be an excessively simplistic interpretation. Although it is true that the first and last conditions are fulfilled (she follows her dreams and there is a happy ending), there are no intermediate steps: the forces of evil want to harm the prince (and they are successful precisely because the prince's behavior is at times stupid and irresponsible) and she is the one who helps him escape because she is quite unexpectedly turned into an amphibian as well (in fact, she becomes a frog when she kisses the prince). In her dual role as the heroine and someone who fights for what she desires, the most immediate precedent would be *Mulan* (1998), the warrior princess who had dared to defy Chinese traditions as far as the submissive role of women was concerned.

As a counterpoint to Charlotte, Tiana demonstrates her independence since her childhood: when she hears the story about the frog prince with her friend, she swears that she will never need a prince (that is, any man) and claims that she would never be able to kiss a frog. As a teenager, her waitressing job will push her to follow her dreams: opening a restaurant, thus closing the cycle her late father could not complete himself. To mark the difference with Charlotte even more clearly, she is a decisive and ambitious young woman who resists superstition and fantasy but, when she is unable to raise enough money to open her restaurant, she wishes upon a star and enters a world of magic head on: she finds a prince who was turned into a frog, she is placed under the same spell when she kisses him and she lives numerous adventures in the swamps of Louisiana in the company of a caiman and a male firefly. Following Beauvoir's (1949) advice, Tiana builds up her own identity without letting other people impose their views on her.

Nevertheless, it should not be forgotten that her entering this magical world has not been the result of chimerical desire or reckless dreaming. She decides to kiss the prince because he tells her that he is a millionaire and that he will give her the money she needs to open her restaurant if she kisses him. Therefore, it becomes clear that Tiana has a completely pragmatic goal in mind, which is to make her life easier and become an

---

2 This is Disney's second feature film starring a black female character. The first one had been *Canción del sur (Song of the South)* (1946), whose plot was considered racist by numerous critics, thus consigning it to oblivion.

independent business owner; an unlikely fate for most of the Disney princesses that came before her. Yet the fact that she looks at the stars and wishes for things to be better could be interpreted as a reaffirmation of innocence, her yearning to extend her childhood. In all likelihood, with Tiana, most adult viewers would feel nostalgic about that period of their lives and, as Cornell (2015: 13) indicates, it is a time of happiness nobody would wish to leave behind completely. As with the protagonist of *Polar Express*, who starts to believe in Santa Claus again, Tiana suspends her disbelief for a while and jumps back in time to her infancy for the purpose of wishing upon a star.

Furthermore, her amphibian conversion (rather than the prince's restitution to humanity after the proverbial kiss) could be seen as a punishment for her haughtiness and disdain towards the magical world she so strongly rejects, and what she experiences in the swamps constitutes a series of stages that allow her to grow as an individual and shape her lesson in humility. After going back to normal at the end of the film and marrying the prince, she takes her place as a traditional Disney princess among her predecessors (Cinderella, Snow White, Sleeping Beauty, Bella, and so on), although she ends up in the kitchen restaurant of her dreams instead of a fairy tale castle.<sup>3</sup> This ending could be interpreted in different ways: as the fulfillment of a dream, the dignification of blue collar professions, and the reaffirmation of her role as an independent and hard-working woman; but also as a "glass ceiling" with which a black princess (and black women, as well as particular demographics) stumbles upon: her palace (Tiana's Palace) is just a restaurant (Tiana's Place; notice the similarity between the dyad *palace* and *place*), which would seem to suggest that the highest aspiration of the black population is circumscribed to the service sector (Foundas 2009).

It should be highlighted that Tiana is not simply another Disney princess: passive like Snow White or Sleeping Beauty; in fact, there is an inversion of roles that comes to light when she is the one who wakes up the prince in the swamp by saying:

Rise and shine, Sleeping Beauty! / ¡Buenos días, Bello Durmiente!

Tiana takes control of her life and decides to undertake a dangerous journey through the swamps to break the spell (and it is she who saves the prince on several occasions, for instance, when she throws him a liana before the caimans eat him up; she is also the one who rows the boat while the prince plays the guitar and the one who machetes her way through the marshlands). This journey follows the usual pattern of the Bildungsroman and, more particularly, that of fairy tales in Bettelheim's (1977) or, more recently, O'Keefe's (2003) terms: the characters (Tiana and prince Naveen, in this case) move beyond their comfort zones to live adventures (fictional or real) that will see them go back to the adult world with a freight of wisdom and maturity.

Tiana is, in synthesis, a modern heroine "at the crossroads" (O'Sullivan 2011). And, judging from the construction of her role in the film, feminism must go on fighting the good fight (Baumgardner & Richard 2000; Walby 2011). On the one hand, she is

---

<sup>3</sup> In some instances, the emergence of a more traditional image of women can be perceived; e.g., both Tiana and her mother, as well as her friend Charlotte, believe that the way to a man's heart is his stomach.

indecisive about whether to join the adult sphere of rationality (she works and delineates various plans for her restaurant), or preserve the romantic ideals of childhood innocence where her happiness would be assured (she has observed that the prince comes to the ball after Charlotte's repeated wishes upon a star, and she chooses to do the same to open her restaurant...). On the other hand, she fights for her independence from a male figure, but follows the dictates of her heart in the end. However, this renunciation has not come at any price: she is still her own master and she controls her destiny, to which she has decided to incorporate a significant other who walks alongside her as an equal and who has taught her that life is much more than working and that leisure provides a healthy existential balance.

### **3.5. Evangeline, an astral Dulcinea**

As indicated in preceding sections, Evangeline is the blue star that Ray, the male firefly, has fallen in love with. She is a passive and unreachable element, but works as the driving force that keeps Ray, a sort of quixotic lover, passionately devoted to her, to the point of becoming a star himself after his death. Her passivity, paradoxically, is the feature that moves Ray to act. Her inclusion in the film helps to sweeten the death of her lover, introducing a transcendent dimension to the story (rather than disappear, he becomes a star) and contributing to the child spectator's acceptance of the inevitable (Ruzicka & Lorenzo 2016: 35-36).

## **4. TIANA Y EL SAPO: A STUDY OF SOME CULTURAL REFERENTS, SONGS & METAPHORS IN THE SPANISH DUBBING OF *THE PRINCESS AND THE FROG***

*The Princess and the Frog* was dubbed into Spanish in 2010 with the title *Tiana y el sapo* (lit. Tiana and the Toad). Soundub studios was in charge of the translation project, Lucía Rodríguez acted as the translator and Antonio Villar was responsible for the adjustment. Rodríguez is a professional translator specialized in dubbing (she has translated 63 films, most of them animated: *Up*, *Tangled*, *Finding Nemo*, *Brave*, *Ratatouille*...). Villar has also spent several years in adjustment and has worked as a dubbing director on numerous occasions (e.g. *Game of Thrones*).

There are a few peculiarities about the way the title was translated and there are two main reasons for it not to have been conveyed literally. Firstly, the different configuration of English and Spanish as far as grammatical gender is concerned required the use of a term which could make clear that the relationship was heterosexual: in English, with no gender marks for nouns, simply mentioning a female protagonist (Princess) leads the receiver to think about a male partner (the frog); however, in Spanish, feminine gender markers for this particular amphibian—the Spanish language uses “la rana” for both sexes and make the difference when it is necessary for specification with the use of “rana macho” (male frog) or “rana hembra” (female frog)—thus calling for the avoidance of a translation which might lead to misunderstandings like “Tiana y la rana” (Tiana and the female frog), suggesting a homosexual relationship. For this reason, it has been necessary to change the name of the animal if only slightly to make sure that the grammatical gender corresponds to the reader's expectations (el sapo, “the toad”), and therefore achieve a result similar to

that of the ST as intended by Disney (heterosexual relationship). Secondly, questions of cacophony might have been at play, discouraging a title like “Tiana y la rana”.

In the following sections the most interesting elements from the point of view of translation for dubbing will be studied: cultural referents, songs and metaphors.

#### 4.1. Cultural referents

In her excellent study about cultural referents in translation for this particular film, González (2015: 224) comments that the cultural background the viewer may have is crucial to understand not just the world around us but all of the texts we process, either literary or audiovisual. More or less marked cultural differences are directly connected to the potential need to intervene (Marco 2002; Marcelo 2007, 2013) so that the target texts are understood in the target cultures. *The Princess and the Frog* features numerous referents of the southern culture of New Orleans in the 1920s, a context which might well be unknown for some Spanish viewers today.

New Orleans is a city in the state of Louisiana (United States of America) which was built on the banks of the Mississippi River Delta and is surrounded by multiple swamps and wetlands (Bayou, Manchac, and so on). Characterized by its cultural diversity (with African, Latin American, Spanish and French influences) and famous for its festivals, music and food (Cajun cuisine), the city boasts a mythical past which is closely connected to voodoo cults that slaves introduced in the area. Back in the 19<sup>th</sup> century, it was a key port in the commerce of slaves headed to plantations in the south of the US. The French Quarter is the oldest in the city and receives millions of tourists every year.

In the next subsections, a small sample of cultural referents found in the film will be discussed and an overview of the strategies which were employed in their translation will also be provided, following Igareda (2011). However, for an in-depth review, refer to González (2015).

##### 4.1.1. Social universe

There are many cultural referents related to geography (in connection with culture), buildings, etc. Even though the New Orleans setting is inescapable and should be maintained (and it finds a direct correspondence with the images on screen), the translation solutions tend to neutralize the names of quarters, and the French Quarter in particular, as seen in the following example:

Table 2: Names

ST	TT
Dr. Facilier: We’re gonna find ourselves a frog. Search everywhere: The bayou, the Quartier... Bring him to me alive.	Dr. Facilier: Tenemos que encontrar un sapo. Buscad por todas partes. En el pantano, en la ciudad. Traédme lo vivo. [We’re gonna find ourselves a toad. Search everywhere. In the swamp, in the city. Bring him to me alive]



#### 4.1.2. Cultural institutions

References to festivities, music and religious beliefs are included here (Fischer 2000). In connection with celebrations, two typically American events stand out: the 4<sup>th</sup> of July (which commemorates the US Declaration of Independence) and Mardi Gras (a festival of French origin featuring creole culture). While in the first case the translation resorts to the strategy of neutralization (a), reiterated allusions to Mardi Gras made it more advisable to preserve the term in the target language (b, c); however, what Mardi Gras involves is never made explicit and the expectation is that context plus image (costumes) will help the viewers to come up with a satisfactory explanation on their own.

Both choices/solutions can be considered adequate. Although the 4<sup>th</sup> of July is becoming more well known among the target audience owing to the variety of audiovisual products that introduce this celebration in Spain (*Nacido el 4 de julio* [*Born on the 4th of July*], *Magnolias de acero* [*Steel Magnolias*], *Independence Day*; multiple sitcoms, such as *Cómo conocí a vuestra madre* [*How I Met Your Mother*], *Friends*; animated series like *Los Simpson* [*The Simpsons*], *Padre de Familia* [*Family Guy*] or *South Park*), that may not be the case among younger viewers; and they should perhaps be considered as the true target audience of this particular film. As far as Mardi Gras is concerned, the fact that it is mentioned on numerous occasions and that the characters can be seen in costume while partying, this kind of support helps understand the referent and further justifies its retention because it provides verisimilitude to a story that takes place in Louisiana. In this vein, as Chaume (2004: 30, 73, 105) or Martínez (2009: 141) point out, images in an audiovisual document usually condition translator decisions but, on many occasions, they are fundamental elements to facilitate comprehension:

Table 3: Celebrations

ST	TT
(a) Tiana: Oh, can you just picture it? All lit up like the Fourth of July.	Tiana: ¿Puedes imaginártelo todo iluminado, como en un día de fiesta? [Oh, can you just picture it? All lit up like in a party]
(b) Tiana: Congratulations on bein' voted king of the Mardi Gras parade.	Tiana: Enhorabuena, le han nombrado rey del desfile de Mardi Gras. [It is a literal translation]
(c) Charlotte: We're gonna have ourselves a Mardi Gras weddin'.	Charlotte: Vamos a celebrar una boda digna de Mardi Gras. [It is a literal translation]

Music plays an essential role in this film, which is set in the jazz age. The name of the caiman trumpet player, Louis, is an allusion to Louis Armstrong, as indicated by González (2015), and is kept in the translation. However, we lose the reference to “Dippermouth Blues”, the title of one of the songs by the trumpet virtuoso whose nickname was Dippermouth. The reason for this neutralization has to do with time,

cultural and geographical differences; it is considered a culture-specific item (Franco 1996):

Table 4: Songs

ST	TT
Louis: I know that tune! <i>Dippermouth Blues</i> .	Louis: Conozco esa canción. Es un blues muy famoso. [I know that tune! It's a very famous blues]

Finally, if we analyze supernatural beliefs, voodoo, the Caribbean variety of santería and how they are preserved in translation, the diegetic role of the film immediately comes to the fore: Dr. Facilier is a voodoo wizard who uses his powers for various purposes (ruling the city is one of them); however, Mama Odie is a priestess whose amulets and spells are designed to help. In any case, there are several instances of paternalism (Lorenzo 2014) on the part of the translator, since she considers that mediation is required to facilitate understanding:

Table 5: Spells

ST	TT
Dr. Facilier: Just look at this place! Gonna be the crown jewel of the cursancy.	Dr. Facilier: Fíjate en este sitio. Va a ser la joya de la corona de la ciudad de Nueva Orleans. [Just look at this place! Gonna be the crown jewel of New Orleans]

“Cursancy” is a noun derived from “curse” (maldición) in the Cajun dialect, which, in turn, derives from French and is spoken by the Cajun, a community in the south of Louisiana. The target text suppresses this reference to the world of wizardry and replaces it with a much more general allusion to New Orleans.

#### 4.1.3. Material culture (food)

There are several references to dishes that are typical of the creole cuisine in the film: gumbo, jambalaya, muffulettas, étouffée, *beignets*, all of them eaten in Mardi Gras. With the exception of the last item on the list (a borrowing in Spanish that could be replaced by “buñuelos”, as they did in the adaptation), the rest were kept in their original form. For the purpose of this film (naming the dishes Tiana can cook or those most typical of her region), a deep knowledge of ingredients or preparation is not required, therefore keeping the original name may add “local color” (Mayoral 1999, 2000), which supports geographical contextualization. One of these dishes, gumbo, which seems to have its origins in the 18<sup>th</sup> century and is considered part of the Louisiana staple diet, is introduced as an element of union for the African community (for instance, in the scene where all the neighbors share a pot of gumbo) (González 2015). These are a few examples:

Table 6: Food

ST	TT
(a) Mr. La Bouff: Mmm, gumbo smells good, Tiana.	Sr. La Bouff: Mmm, ese gumbo huele bien, Tiana. [It's a literal translation]
(b) Tiana: Daddy's gumbo pot.	Tiana: La olla de gumbo de papá. [It's a literal translation]
(c) Louis: Now, that restaurant of yours, is it gonna have étouffée? Tiana: Jambalaya, gumbo... It's gonna have it all.	Louis: Dime, y en tu restaurante, ¿vais a tener étouffées? Tiana: Jambalaya y gumbo, allí habrá de todo. [It's a literal translation]

#### 4.1.4. New Orleans lexicon

Character speech is associated to the geographic context in which characters are introduced to the audience. Thus, terms like *stalee* (instead of the standard form 'stylish'), *darn* (in reference to cotton landholders) or hypocorisms such as *sugar* and *chérie* adorn their discourse. The use of these forms, which in all likelihood would be understandable for a US viewer, cannot be replicated in the Spanish dubbed version (a); the cultural distance is much more remarkable and therefore explanatory strategies are required that subtract from the local color effect, as mentioned earlier in the section about food. Only the term of affection *chérie* informs the Spanish spectator about the French past of Louisiana (b); however, any translation of *sugar* appellative loses the cultural substratum that connected this hypocorism with the main source of Southern wealth: sugar plantations (c, d, e):

Table 7: Local lexicon

ST	TT
(a) Opening song: Come on down here and give us a try. You wanna do some livin' before you die. Do it down in New Orleans. Stalee homes and mansions of the sugar barons and cotton kings. Rich people, poor people, all got dreams...	Opening song: Ven aquí, no busques más, si quieres de la vida algo disfrutar. Bienvenido a Nueva Orleans. Junto a las mansiones de los nuevos ricos del blanco algodón sueña su vida el pobre también. [Come on down here and give us a try. You wanna do some livin' before you die. Do it down in New Orleans. Next to the mansions of the white cotton new rich people. Rich people, poor people, all got dreams...]
(b) Ray: You're headin' the wrong direction, cher.	Ray: Estáis yendo en la dirección equivocada, chérie. [It's a literal translation]
(c) Ray: Come on, Evangeline. We gonna show sug' the truth.	Ray: Venga, Evangeline. Vamos a demostrarle a chérie la verdad. [Come on, Evangeline. We gonna show chérie the truth]

Table 7: Local lexicon (continued)

ST	TT
(d) Charlotte: Oh, prince Naveen, we will be right back, sugar.	Charlotte: Príncipe Naveen, ahora mismo vuelvo, cielito. [Oh, prince Naveen, we will be right back, little heaven]
(e) Mr. La Bouff: Oh, no, sugar, come on.	Sr. La Bouff: Oh, verás, pastelito. [Oh, no, little pie, come on]

#### 4.2. The songs

The role of music in this film is very significant, in a way that allows the viewer to draw parallels with a Broadway musical. The songs were composed by Randy Newman (a frequent collaborator of Disney-Pixar as well as Academy Award winner for *Monsters Inc.*) and they were performed (in the English original) by influential figures in the world of music and communication (Anika Noni Rose lends her voice to princess Tiana; Oprah Winfrey voices Eudora; Jennifer Cody is Charlotte; and, Jenifer Lewis is Mama Odie). The soundtrack includes jazz, gospel, blues and zydeco (the music of Louisiana creoles). In the dubbed versions, popular singers have also been given prominent parts: Alex Ubago is the voice behind the prince in his amphibian state, Javier Gurruchaga is the evil Dr. Facilier, Macaco plays Ray, the male firefly, and José María Guzmán (of the band “Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán”) sings the opening track.

One of the most common functions of songs in film has to do with recreating and describing where the story is set (Félix & Hernández 1997; Comes 2010: 186; García 2013), as happens in this particular film. The opening track contains references which are key to understand the story and contextualize it in New Orleans. As González (2015) claims: some sequences portray emblematic locations (the port, barges, French Quarter houses...) and the legendary tramway that connotes *Un tranvía llamado deseo* [*A Streetcar Named Desire*] (1951), thus foregrounding the importance that magic will have and the clear-cut social differences between the rich and the poor:

Table 8: Social classes

ST	TT
In the South Land there's a city Way down on the river [...] We got magic, good and bad Make you happy or make you real sad. Get everything you want. Lose what you had. Down here in New Orleans.	Hay un sitio, muy sureño, muy cerca de un río. [...] Aquí hay magia de verdad y los pelos se te erizarán. Ten mucho cuidado o te timarán. Bienvenido a Nueva Orleans. Junto a las mansiones

Table 8: Social classes (continued)

ST	TT
Down here in New Orleans. Stately homes and mansions Of the Sugar Barons and the Cotton Kings Rich people, poor people, all got dreams Dreams do come true in New Orleans.	Junto a las mansiones de los nuevos ricos del blanco algodón sueña su vida el pobre también. Sueña tu sueño en Nueva Orleans.

The song by Louis the caiman (“When We Are Human”) also helps to contextualize the film in New Orleans and highlights its role as the city of jazz par excellence. Alex Ubago’s version for the Spanish dubbing, (“Si humano fuera ya”), preserves the references to jazz celebrities:

Table 9: Names of celebrities

ST	TT
If I were a human being I'd head straight for New Orleans And I'd blow this horn so hot and strong Like no one they've ever seen Louis Armstrong, Mr. Sidney Bechet Those boys are gonna step aside	Si humano fuera ya, me iría a Nueva Orleans y haría vibrar hasta explotar cualquier garito de jazz.  Escuche señor Armstrong y mister Sidney Bechet, sus trompetas se callarán cuando oigan al caimán tocar...

One of the most important songs in the plot is “Friends on the Other Side” (“Tengo amigos del más allá”), performed by Dr. Facilier to describe prince Naveen: Your lifestyle’s high / But your funds are low / You need to marry a lil’honey whose daddy got dough! / ... This song is built on an actualized metaphor (foregrounding), around which the whole plot will be turning. The target language version has not been able to convey a satisfactory equivalence:

Table 10: Metaphors

ST	TT
<p>You just wanna be free, Hop from place to place. But freedom... takes green! It's the green, it's the green, It's the green you need. And when I looked into your future, It's the green that I see!</p>	<p>Tú solo quieres ser libre y saltar de un lado a otro pero para ser libre necesitas parné. El parné, el parné, el parné tendrás y una vidorra a la bartola tú te puedes pegar. En tu futuro se ve venir un prohombre apuesto y rico de brillante porvenir.</p>

In these lyrics there is a succession of metaphors that play with the concepts of ‘green’, ‘frog’, ‘money’,<sup>4</sup> and announce what will come later: the prince wants his money and his inordinate ambition will make him fall under a spell and turn into a frog. Thus, the prince longs to be free (“You just wanna be free”) and would rather not settle (“Hop from place to place”); but for that he needs money and he needs to become a frog (“But freedom... takes green! / It’s the green, it’s the green, it’s the green you need! / And when I looked into your future / It’s the green that I see”). In the translation for dubbing, only “to hop” (“saltar”), has been translated literally, which downplays metaphorical presentation and may go unnoticed for many spectators. A translation that kept the source text metaphors would have been desirable (and possible). This alternative version takes musical constraints (Low 2003a, 2003b; Cotes 2005; Franzon 2008) into account (ser/temer; dinero/salero; vida/merecida):

Tú solo libre quieres ser,  
saltar sin nada que temer.  
Para ello hay que tener dinero,  
que lluevan billetes verdes,  
que caigan con salero.  
El color verde llegará a tu vida  
y te dará la suerte merecida.

Thus, the prince’s wishes (get green to live comfortably) foreground what fate has in store for him (the green color of money will be the color of the animal into which he will turn).

<sup>4</sup> Single quotation marks are used to mean concepts. Double quotation marks stand for words or expressions.

### 4.3. The metaphors

In the film there are various metaphors with a comedic intention (Pisarska 1989; Goatly 1997) that work through actualization (that is to say, through images which introduce the terms employed in those metaphors) (Broeck 1981; Samaniego 1996; Lorenzo 1999). Thus, when prince Naveen plays jazz in the streets at the beginning of the film, Lawrence, his servant, ends up trapped inside a tuba, to which Naveen responds:

Table 11: Metaphor through image

ST	TT
It's perfect! You finally got into the music. Do you get my joke? Because your head is... it's in the tuba.	Por fin te has metido de lleno en la música. ¿Has entendido mi chiste? Porque tienes la cabeza dentro de la tuba. [It's a literal translation]

“To get into the music” or “meterse de lleno en la música”, in the Spanish translation, is both what we see and what we are explicitly told, because Lawrence falls head first into the instrument. Similarly, the metaphor is actualized when the prince tells Tiana that his parents stopped giving him money because he was like a leech who did nothing but suck their blood (their money). The moment he utters those words, an actual leech grabs on to his skin:

Table 12: Idem

ST	TT
No. My parents are fabulously wealthy, but they cut me off for being a... leech!	No, no, no. Mis padres son muy ricos, pero me cortaron el grifo porque era una... ¡sanguijuela! [It's a literal translation]

We find a third metaphoric actualization (both the literal and figurative meanings are activated) when Ray, the male firefly, finds Tiana and the prince tangled in each other's amphibian tongues and, as he lights up, he exclaims:

Table 13: Idem

Let me shine a little light on the situation.	Dejadme arrojar un poquito de luz en la situación. [It's a literal translation]
---	---

Given that it might be hard to find equivalents for each metaphor at the time of conveying meaning from the source to the target language, the people in charge of the dubbing process managed to contain the comedic losses by using the strategy of

compensation (Newmark 1980; Mason 1982; Dagut 1987), and so they displaced the butt of some of the jokes to a different part of the same sequence, or perhaps to a different sequence entirely. For example, in (a) it was not possible to keep the metaphor (as it would not sound natural in the target language), which led to an explicative translation; however, in (b) the target version creates new humorous content to replace the original jokes<sup>5</sup> and a similar phenomenon takes place in (c) by virtue of intertextuality (José María Peñaranda's cumbia "Se va el caimán"):

Table 14: Compensation

ST	TT
(a) [context: Charlotte's father tries to shut down the little girl's constant nagging by saying:] No more Mr. Pushover.	Se acabaron los caprichos. [No more whims]
(b) [context: Louis, the caiman, declares that he tried to play jazz in a barge but that eventually he had to escape because he was being shot at, so...:] It didn't end well.	Casi acabo siendo un bolso. [I almost end up being a handbag]
(c) [context: Ray, the male firefly, realizes that Louis the caiman is leading Tiana and prince Naveen the wrong way in search of Mama Odie and he tells them:] First rule of the bayou, never take direction from a gator.	Primera regla del pantano: los caimanes siempre se van por la barranquilla. <sup>6</sup> [First rule of the swamp: caimans always go down the canyon]

It should be noted that, contrary to what tends to happen with most recent audiovisual productions, usually referred to as "double addressee" features,<sup>7</sup> this film contains very few appellations to the adult spectator, which makes it less attractive for this section of the audience. We have only been able to locate what Rudvin & Orlati (2006: 157-184) would call a "hidden subtext" (and Zabalbeascoa (2000: 19-30) a

5 Now, the translators feel more free to make alterations to the source text than in previous times. According to Pascua & Morales (2008: 141), "*el sometimiento al texto original, la transparencia del discurso y la invisibilidad deben quedar atrás. Ya el traductor se siente más libre y cree que ha llegado la hora de aplicar estrategias y adaptaciones allí donde lo considere oportuno, necesario e inevitable.*"

6 "*Se va el caimán*" is based on a Caribbean legend: a man who lived close to Barranquilla (Colombia) shapeshifted into a caiman by virtue of a supernatural concoction, which allowed him to spy on the female bathers of river Magdalena. This comic relief, where the target text manages to surpass the source text in terms of quality, has been abundantly researched (cf. Campos 1992: 120; Martínez 2008: 240-242).

7 The concept of "double addressee" (adult/child) has been studied profusely in children's and young adult literature as well as in audiovisual productions. Cf. Zabalbeascoa 2000, Lorenzo 2001, Lorenzo & Pereira 2001, Rudvin & Orlati 2006 for a more in-depth view of the topic.



“black spot”) (c) as a nod to more adult forms of humor (and, by the way, as Oittinen would comment (2006: 42-43) “not at all innocent”).

## 5. CONCLUSIONS

*Tiana y el sapo* might be seen as a story of female empowerment,<sup>8</sup> that is to say, of reinforcement of a woman's abilities and her prominence in a context of disadvantage where structural gender barriers still prevail. Eudora, Tiana's mother, is a courageous woman who provides for her daughter sewing for rich families; Mama Odie is the wise (and blind!) priestess who lives alone in the swamps. Charlotte, despite her whimsical and dependent personality (she has been dreaming her whole life about a prince), grows up throughout the film and hers is the power of altruism when she accepts willingly that the prince of her dreams ends up marrying her friend Tiana, who is at the bottom of the social rank.

It is also a story of subversion, albeit incomplete (as is usually the case in Disney films). With respect to the gender dimension, although it is true that both Charlotte and Tiana prove that they can be independent and self-sufficient, a number of concessions are made to a more classical and submissive image of femininity (they believe that the stomach is the way to a man's heart; wear bright colorful dresses which are typical of more conventional Disney princesses (Vázquez & Sierra 2014)). As far as the dimensions of ethnicity and social class are concerned, there is no argument against segregation: Tiana is a black working-class woman who starts her story at the service of wealthy white families and will end up in a kitchen, even if it is that of the best restaurant in New Orleans. Differences in ethnicity and class stay active during the entire film, from the clothes people wear to what they eat. In addition, villains continue to be dark skinned (as in *Aladdin* or *The Lion King*): Dr. Facilier is an African-American opportunist who has pledged allegiance to the forces of evil. Finally, beauty stereotypes remain as healthy as ever, which was not the case in the *Shrek* saga, where the protagonists stay as ogres and do not transform back into beautiful princes and princesses. In a similar way to other Disney feature films (e.g.: *Beauty and the Beast*), in *The Princess and the Frog* the protagonists live their adventures in the form of batrachians but go back to their original forms following the expected ideals of canonical beauty.

In relation to the Spanish dubbing of the film:

- The film is set in New Orleans in the 1920s, which creates a double distance — temporal and geographical— for the Spanish spectator that needs to be solved using strategies such as neutralizations or generalizations (the Quartier > la ciudad / the Fourth of July > un día de fiesta). Only the Mardi Gras celebration is kept, given that it provides contextualization for the whole film and comprehension is not a challenge because there is visual support every step of the way.
- The title of the film deserves special mention, since the lack of correspondence in grammatical gender did require particular strategies to make explicit the heterosexual nature of the protagonists' relationship (*The Princess and the Frog* > *Tiana y el sapo*).

---

8 This term was coined in the Fourth World Conference on Women, Beijing, 1995.

- The “local color” has been preserved in the dubbed version, especially by using the repertoire of dishes typical of Louisiana cuisine (gumbo, jambalaya...); as was the decision to resort to affectionate nicknames (*chérie*), which is kept in the target language as it was in the source text and points towards Louisiana’s French past.
- Songs play a fundamental role in the film and remind the viewer of a Broadway musical production. The dubbed version has not omitted this aspect and has hired famous singers and artists (Álex Ubago, Javier Gurruchaga...) to convey them appropriately. We would conclude that one of the songs could have used different strategies (“Friends on the Other Side”, “Tengo amigos del más allá”), since the actualized metaphor based on the color green (money and frogs) works as a foreshadowing device.
- Finally, there are a number of humorous metaphors in the source text which could not be translated literally (linguistic inequivalence) but the comedic content has been preserved through compensatory procedures, thus opening a pathway for the appellation of adult viewers that was not included in the original version (*los caimanes siempre se van por la barranquilla*) and eliciting the double addressee concept in this type of audiovisual productions.

In conclusion, we have analyzed a film that combines classic female characters (the devoted mother, the old shaman priestess) with more complex ones (Charlotte or Tiana), who shift between replicating traditional roles (marriage as a goal in itself, romantic love) and rejecting those roles (longing for independence, work as a form of personal fulfillment). The dubbed version in Spanish can be considered quality work because it has managed to preserve the film’s “local color” and convey the meaning of the songs, dialogues and comedic metaphors correctly and naturally.

## CAPÍTULO III

*Érase una vez Moana, es decir Vaiana:  
reflexiones sobre “una princesa no princesa” y sus voces en español e italiano*

Gloria Bazzocchi y Raffaella Tonin  
Universidad de Bolonia

### 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

La protagonista de *Vaiana* (estrenada en 2016 con el título original de *Moana*) se inserta a pleno título en el nuevo giro de Disney hacia la superación del antiguo estereotipo de género, representado por princesas guapas que persiguen su final feliz comiendo perdices: «La nueva generación de princesas, como es considerada por muchos, busca promover un ambiente de justicia, igualdad, reconocimiento y sobre todo dar a entender que son capaces de defenderse ellas mismas» (González, Villasuso y Rivera 2012: 1509).

En efecto, esta “princesa no princesa” —en una escena de la película rechaza el título definiéndose a sí misma, simplemente “hija del jefe”— como sus más cercanas antecesoras, Tiana, Rapunzel, Mérida y Elsa, contribuye a romper el esquema clásico de feminidad, contraviniendo las normas establecidas para perseguir su sueño (Aguado y Martínez 2015: 55-56). Con *Vaiana*, además, se prescinde totalmente del aspecto sentimental, y ningún príncipe azul aparece en el horizonte para rescatarla, como declara Ron Clemens, uno de los creadores de la película:

«Nunca nos planteamos incluir una historia de amor, ella es una heroína en un filme de aventuras, una joven que emprende un viaje para salvar a su pueblo y que para ello se tiene que poner a prueba a sí misma y superar un obstáculo tras otro».<sup>2</sup>

---

1 Aunque el presente capítulo no se habría realizado sin la estrecha y fructuosa colaboración entre las dos autoras, Gloria Bazzocchi escribió las secciones 1, 2 y 3, mientras que Raffaella Tonin se dedicó al apartado 4 (4.1, 4.2, 4.3, 4.4 y 4.5) y juntas redactaron las conclusiones (§ 5).

2 Véase:

<https://www.efe.com/efe/america/cultura/moana-la-primera-princesa-feminista-de-disney/20000009-3105622>

Su prioridad es saber quién es, conocerse a sí misma, aprender a escuchar la voz interior que la llama a descubrir qué hay detrás de la línea del horizonte del océano que tanto la fascina y que su padre le prohíbe atravesar por temor a lo desconocido. La lucha entre el deseo de buscar su identidad profunda, afirmando su verdadera inclinación, y el respeto a los límites impuestos por el padre para protegerla, hacen de ella una de las heroínas Disney más maduras y creíbles. Por no hablar de temas, muy actuales, que se introducen en la película, como el respeto al medio ambiente, la salvaguardia de las culturas indígenas y la concienciación ecológica.

En la primera parte de nuestra contribución trataremos de profundizar los aspectos más significativos de esta singular “princesa”, basándonos en el modelo propuesto por Maeda (2011: 5-6) en su estudio sobre la evolución de las princesas Disney a lo largo de los años. Se pasará luego al análisis de aspectos significativos en las versiones al italiano y al español, a partir de la reflexión sobre el cambio radical que han sufrido el título y el antropónimo de la protagonista; se comprobará luego la presencia de referentes culturales autóctonos en el texto meta y, por último, se compararán las letras de las principales canciones de la banda sonora en las diferentes versiones (considerando, tanto el doblaje al español peninsular como al de América), todo ello para comprobar qué tipo de enfoque traductivo ha sido adoptado y su impacto en la caracterización de la protagonista principal.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PRINCESA VALIENTE: EL PERFIL FÍSICO, PSICOLÓGICO Y SOCIOLÓGICO DE VAIANA

El aspecto físico de las princesas Disney siempre se ha caracterizado por la exaltación de un cierto tipo de belleza, a través del cual se vehiculan modelos y mensajes. Pensemos en Blancanieves, Cenicienta y Aurora que: «en general, comparten un patrón común de belleza idealizada (tez blanca, grandes pestañas, mejillas sonrosadas, gráciles, menudas, con una voz de ensueño...)» (Aguado y Martínez *ibid.*: 54) y que según la tipología de Maeda integran el grupo de «las bellas durmientes», es decir, mujeres de gran belleza cuya imagen, sin embargo, «es recatada ya que la ropa que usan cubre todo su cuerpo y ninguna de ellas tiene curvas pronunciadas» (*ibid.*: 9).

A pesar de cierta evolución a lo largo de los años, para todas las princesas Disney se puede hablar de una belleza occidentalizada

«[...] dando como resultado que Jazmín siendo árabe, tenga facciones finas, Pocahontas, una india americana, tal y como lo dice Giroux, es una *Barbie* morena (2000), Mulán, a pesar de ser china tiene los ojos grandes y sólo un poco rasgados y Tiana, la afroamericana, tiene rasgos faciales finos, sólo sus labios y su nariz son ligeramente anchos» (*ibid.*: 13).

También en una película más reciente, como *Frozen* (2013), considerada por la crítica una obra rompedora en la representación estereotipada de la mujer, desde el punto de vista físico se proponen unos personajes «más rubios, más blancos y de ojos más azules que nunca [...] El aspecto caucásico, más acusado en Elsa que en ninguna otra, la juventud y la lozanía de las princesas, sus bellos rostros y las cinturas de avispa son comunes a todo el grupo» (Míguez 2015: 55).

En el caso de *Vaiana*, en cambio, el personaje se nos presenta ante todo como verosímil, es decir, con las facciones y las proporciones reales de una adolescente polinesia de unos 16 años: piel oscura, rostro redondo con grandes ojos marrones, labios carnosos, nariz chata, pelo largo, rizado y negro. Solo los globos oculares, como también en *Tiana*, *Rapunzel* y *Elsa*, exceden el tamaño normal, pero se trata de un aspecto fácilmente justificable, ya que la mirada sirve para expresar sentimientos positivos o negativos como el asombro, la curiosidad, la alegría, el temor, la preocupación, la rabia, etc. En este sentido, los ojos de *Vaiana*, enmarcados por amplias cejas que acompañan su mirada curiosa y atenta, son muy expresivos y hablan de su interioridad más profunda, convirtiéndose en verdadero espejo del alma. Un elemento significativo de su aspecto físico es el pelo que, gracias a los sofisticados softwares empleados por la producción, es muy creíble: puede aparecer dócil, debajo de una corona de flores, acompañando al compás las danzas polinesias, o rebelde y salvaje durante la navegación y las aventuras en medio del océano, hasta tal punto que a veces hace falta recogerlo en un moño.

El efecto de verosimilitud del personaje se obtiene también a través de su vestimenta, fruto de un atento estudio por parte de Neysa Bové que se encargó del diseño: «Vinieron expertos en esa cultura y ancianos de las islas a contar historias como parte de la investigación».<sup>3</sup> A lo largo de la película, *Vaiana* luce casi siempre el mismo traje, cómodo y funcional para una aventurera como ella: corpiño de tapa de tela vegetal estampada color naranja y falda clara, anudada por encima de una enagua de fibras de pandano. Hay un solo traje más sofisticado, que viste durante una ceremonia, en el que destaca un espectacular tocado, con conchas marinas y plumas rojas, símbolo de realeza. En resumidas cuentas, la verosimilitud que su fisicidad, en conjunto, forma parte del nuevo giro Disney hacia una educación a aceptar el propio cuerpo: una joven líder no tiene por qué lucir una talla “0” para alcanzar sus objetivos, parece sugerir su imagen de adolescente realista, como afirma Osnat Shurer, la productora de *Moana*.<sup>4</sup>

Si consideramos el perfil psicológico, *Vaiana* ya desde su primera aparición, siendo aún niña, muestra dos aspectos fundamentales de su personalidad: la curiosidad y el valor. En efecto, la vemos con los ojos abiertos de par en par y sin ningún miedo mientras escucha de boca de su abuela Tala las ancestrales historias de la isla *Te Fiti*, del legendario semidiós *Maui* o del monstruo de lava hirviente *Tè Ka*; o ya adolescente y atrevida, desafiar a su padre para descubrir que hay detrás del arrecife de coral.

Curiosidad y valor se alimentan mutuamente, como demuestra su atracción por el agua, que contempla desde pequeñísima, llena de estupor por su belleza y misterio. *Vaiana* niña deja a los de su tribu, todos reunidos, llamada por la voz del océano que se le presenta por primera vez personificado en una ola y que luego, más veces, volverá a materializarse para ayudarla. Dicho encuentro, nacido como un juego, va a marcarla para siempre: ella crecerá, por lo tanto, dibujando barcos, construyendo pequeñas embarcaciones y tratando de escaparse hacia la orilla cada vez que puede, mientras su padre, impidiéndoselo, le canta que su felicidad está allí en la tierra firme porque su

---

3 Declaración recogida en el artículo de Ximénez Sandoval (2017) publicado en el País Semanal el 19.02.2017

4 Sobre la construcción de un personaje femenino en el que las adolescentes puedan identificarse véase el artículo de Moss publicado en HuffPost UK el 26.09.2016

aldea es todo lo que le hace falta: «We stay / we're safe and we're well provided /and when we look to the future / there you are. / You'll be okay / in time you'll learn just as I did / you must find happiness right where you are».

Sin embargo, la oposición entre la tierra y el mar, encarnación metafórica, respectivamente, de lo seguro y de lo desconocido, no la deja nunca, hasta el momento en que tendrá que emprender la aventura del viaje para salvar a su pueblo. En ese momento demuestra sentido de iniciativa y espíritu emprendedor: cuando la maldición que está acabando con la naturaleza y la fauna de la isla se hace evidente, frente a la inercia de todos, Vaiana consigue vencer la obediencia al padre y se lanza a la búsqueda de Maui, repitiéndose una y otra vez la misma frase: «Soy Vaiana de Motu Nui. Subirás a mi barco, ¡cruzarás el mar y devolverás el corazón de Te Fiti! El océano me eligió a mí». Poco a poco, esas palabras, pronunciadas al comienzo como si fueran un mantra vacío, se van llenando de contenido y de concienciación, porque ella no sólo conseguirá salvar a su pueblo, sino que descubrirá su verdadera identidad.

Durante la navegación demostrará todo su valor, convirtiéndose en una verdadera heroína, no de forma automática, sino gracias a otro rasgo significativo de su personalidad, es decir, su capacidad de reflexionar y sacar aprendizaje de las experiencias. Ser una chica valiente no le ahorra pasar miedo ante los piratas Kakamora, el cangrejo Tamatoa o los terribles monstruos marinos, sino que aplicando el razonamiento encontrará la manera de vencerlos y de salir de los apuros.

Gracias a su inteligencia emocional conseguirá cambiar también la actitud de Maui. Si al comienzo él se mofa de ella, al no considerarla capaz de ayudarle a recuperar su anuelo mágico, ni mucho menos de navegar, negándole su apoyo, poco a poco, empieza a reconocer su determinación (cuando consigue salir sola de la cueva en que la ha encerrado para librarse de ella), su coraje (en la lucha contra los Kakamora) y su atrevimiento (con el cangrejo Tamatoa). Y en el momento en que ella le pide que le cuente el abandono que sufrió de niño, entre los dos se establece una relación de verdadera amistad, que los convierte, por fin, en verdaderos compañeros de viaje.

Otro factor muy importante para delinear el personaje es el entorno familiar y social en el que nace, crece y se forma. En este sentido, la tribu de Vaiana no se basa en roles de género discriminatorios: en las escenas de la película centradas en la vida de la isla, hombres y mujeres se dedican a las mismas labores y todos juntos colaboran por el bien común. Como mujer, además, ella va a ser la sucesora de su padre y por lo tanto la futura jefa de Motu Nui, y nunca se hace referencia a la necesidad de que para serlo tenga que casarse. Los habitantes de la isla ya la consideran un punto de referencia, se fían de ella y a ella se dirigen cuando tienen un problema, reconociendo su autoridad.

A nivel sociológico parece interesante también considerar el peso que tienen el elemento femenino y el masculino dentro de la película, a partir de la escena en que Maui se presenta a Vaiana definiéndose «dios de los hombres» para autocorregirse enseguida con: «y de las mujeres, que esto no va de chico o chica», dando muestra de conocer el lenguaje inclusivo.

El protagonismo femenino de Vaiana es absoluto, hasta tal punto que incluso las mascotas, el cerdito Pua y el gallo Heihei, quedan al margen de la historia, nada que ver con las mascotas entrañables de otras princesas, como Olaf, Miko y Flip, Flounder, Mushu o Pascal.

Los personajes masculinos, como el padre Tui y el mismo Maui, también acaban siendo funcionales al protagonismo de Vaiana, poniendo de relieve, con su conducta, las cualidades de la joven polinesia. El primero perdió en el océano a su mejor amigo, por eso es hiperprotector tanto con ella como con su tribu y les esconde su antigua vocación de navegantes y exploradores. Trata de convencerles de que la felicidad está en la isla, en lo que tienen al alcance de su mano, de que hay que aprender a no desear más, porque la aventura, y sobre todo lo desconocido, constituyen un grave peligro. Esto comporta que todos, alejados del océano, vivan despojados de sus raíces, que podrán recuperar solo gracias al valor de Vaiana.

Maui, a pesar de su estatus de semidiós del viento y el mar y de su físico poderoso, reflejo de un ego desmesurado, aprende de Vaiana que para enfrentarse a los enemigos y superar los obstáculos, más que la fuerza física cuenta la inteligencia emocional, con la cual ella, entregando el corazón robado a Te Fiti, conseguirá restablecer el orden natural.

Los personajes femeninos de la película —Vaiana, su madre Sini y su abuela Tala— encarnan la idea de alianza femenina ya expresada en las historias de Tiana, Rapunzel, Mérida, Elsa y Anna.

Al contrario del marido, Sini entiende las aspiraciones de la hija y apoya su decisión de irse de la isla. Aunque aparece poco en la historia, su presencia es muy significativa, sobre todo si consideramos que en muchas de las películas de las princesas Disney «[...] la figura de la madre generalmente está ausente, transformada en madrastra o aparece como un objeto decorativo» (Maeda *ibid.*: 12).

Tala, madre de Tui, es un personaje clave de la historia: considerada como la loca de la aldea, en realidad es la depositaria de la memoria ancestral de Motu Nui. Es ella la que cuenta las leyendas más antiguas del pueblo a los niños para que aprendan a crecer respetando la naturaleza, a partir de la historia de la diosa madre Te Fiti y de su corazón, robado por Maui para entregárselo a los humanos, desencadenando la maldición que está acabando con la naturaleza y la fauna del Pacífico y que ya ha alcanzado la isla de Vaiana. A través del valor metafórico de esta historia, la película representa por lo tanto un llamado a la protección y al respeto del medioambiente amenazado, hoy en día, por el uso indiscriminado de los recursos naturales por parte del hombre. Vaiana, cuya misión es precisamente la de restituir el corazón de Te Fiti a su lugar original para impedir la destrucción del mundo a su alrededor, contribuye de esta manera a crear una concienciación urgente y necesaria para las nuevas generaciones.

Por último, cabe destacar el mérito de Tala de decir lo que piensa y enseñarle a Vaiana la cueva con las antiguas embarcaciones de sus antepasados, facilitándole el encuentro con el océano y, sobre todo, impulsándola a descubrir quién es de verdad, superando el límite físico y metafórico del arrecife: «nothing on Earth can silence the quiet voice still inside you [...] Moana, listen. Do you know who you are?» («nada en el mundo acalla la voz que dentro te habla [...] Vaiana, ¿sabes quién eres de verdad?»).

### 3. DE MOANA A VAIANA Y OCEANIA

Pasando a la versión castellana e italiana de la película, ante todo nos parece interesante reflexionar sobre el cambio del antropónimo de la protagonista. En efecto,

la factoría Disney para el personaje principal de su película número 56 recurre a un nombre de origen mahorí, Moana, cuyo significado es: océano, mar profundo o gran extensión de agua.<sup>5</sup> Además, como ya ocurrió en otros casos (*Cinderella*, *Pocahontas*, *Mulan*), el nombre de la protagonista se ha convertido también en el título original de la película (lo mismo ha ocurrido para su versión hispanoamericana, aunque se ha añadido un subtítulo: *Un mar de aventuras*), lo que sirve para comunicarle al público destinatario, desde el comienzo, la relevancia absoluta del personaje principal con respecto a todo lo demás.

Sin embargo, en este caso, el nombre original, y por consiguiente el título, en muchos países europeos (como Bélgica, Francia, Croacia, Alemania, Hungría, Polonia, Portugal, Noruega, Serbia, Suecia y Holanda) no ha podido mantenerse por ser Moana una marca registrada. De ahí la necesidad de encontrar otro nombre dictado por la misma filosofía del original, es decir un nombre autóctono que remitiera al agua, identificado con Vaiana, de origen tahitiano y cuyo significado es 'agua procedente de la cueva'.

En España la factoría Disney hizo público el motivo del cambio de nombre: «la empresa de perfumería Casa Margot, S.A. tiene registrada la marca Moana como uno de sus productos»,<sup>6</sup> y, por consiguiente, el antropónimo y el título de la película se convierte en *Vaiana*.

En Italia también se ha adoptado dicho antropónimo, pero el cambio de nombre de Moana a Vaiana ha sido acompañando por una curiosa polémica denunciada en varios periódicos y revistas; la razón<sup>7</sup> por la que no se mantuvo Moana tendría que ver con la voluntad de evitar cualquier posible referencia a Moana Pozzi, famosa actriz porno y personaje de culto en los años 80 que murió en 1994. A pesar de su veracidad, dicha polémica pone de manifiesto el moralismo que todavía impregna la sociedad italiana y podría haber influido en una decisión que, de alguna manera, huele a autocensura.

Otra peculiaridad es que el nuevo nombre tampoco aparece en el título, del que ha sido desplazado a favor del contexto geográfico global en el que se desarrolla la historia: *Oceania*. Se trata de un caso único, ya que en las demás lenguas se ha dejado el antropónimo de Vaiana como título, añadiendo, a veces, una explicación, como en francés: *Vaiana. La légend du bout du monde*, o en alemán: *Vaiana. Das Paradies hat einen Haken*.

Si como hemos dicho, titular una película con el nombre de su protagonista responde a una "función distintiva", es decir, poder identificar, desde el comienzo, cuál va a ser el eje de la historia, creemos que desplazar la atención del personaje al entorno en el que actúa no es una operación (o traducción) inocente.

Como afirma Pascua (1994: 350), el título representa el primer contacto con el espectador y su traducción, como para las novelas, debería hacerse, sobre todo, respetando el principio de lealtad:

---

5 Véase el artículo de Cantó publicado en el País el 24.11.2016

6 *Íbid.*

7 En la prensa se ha hablado mucho del asunto. Véase al respecto, entre otros, los artículos de Iacono, *Il Giornale*, publicado el 19.11.2016; Grassi, *Corriere della Sera*, publicado el 19.11.2016; Massaro, *Panorama*, publicado el 22.11.2016.



«Incluso en este tipo de estudio de los títulos de películas, que puede parecer un tema banal, debe existir el principio de la “lealtad”. Tanto en este campo concreto como en el de los títulos en general habría que encontrar uno que funcione en la cultura del espectador español, pero respetando al mismo tiempo la intención de director».

El título *Oceania*, en cambio, puede considerarse una “traducción publicitaria”, que no tiene nada que ver con el título original (Chaume 2004). Aunque enfoque la atención sobre un tema importante de la película, es decir, el entorno natural y su preservación, dicha elección acaba traicionando la intención original de fondo e influyendo en el espectador: lo que transmite, en efecto, es que lo más importante no va a ser *Vaiana*, sino su mundo.

#### 4. LA BANDA SONORA EN TRADUCCIÓN

Antes de pasar al análisis de algunos aspectos significativos de la banda sonora en las dos lenguas meta, hay que subrayar el tipo de enfoque traductivo del producto audiovisual en su globalidad. A raíz de la ambientación exótica en la que se decidió radicar el dibujo animado, su traducción a cualquier lengua-cultura puede solo enfocarse hacia el mantenimiento de los referentes originales (como los topónimos y antropónimos, menos el nombre de la protagonista por las razones que acabamos de mencionar) y, en general, hacia la extranjerización, como respuesta a uno de los objetivos pedagógicos de la LIJ más actual, de tipo internacionalista (Pascua 2002: 101). En efecto, si durante mucho tiempo los productos culturales para niños, en su traducción, se han basado en un enfoque decididamente *targed-oriented* y por lo tanto han sido objeto de manipulaciones y adaptaciones de todo tipo para domesticar el elemento ajeno, desconocido o simplemente no transparente,<sup>8</sup> en los últimos años, con la consolidación de las sociedades multiculturales, asistimos a una tendencia más *source oriented* que trata de ampliar los horizontes de los niños, dándoles a conocer realidades diferentes y haciéndoles viajar hacia mundos lejanos (Mambrini 2010: 250).

##### 4.1. *Where you are* y la identidad colectiva

La primera canción que hallamos en la banda sonora, *Where you are*, desempeña una función descriptiva: gracias a ella se comentan las imágenes del día a día de la exótica Motu Nui, incluso a través de una instrumentación a base de percusiones y sonidos oceánicos. Como ya hemos dicho, la identidad de las culturas indígenas y el esfuerzo

---

8 A este respecto y ciñéndonos al ámbito audiovisual, los productos de la factoría Disney en su versión italiana, a pesar de la elevada calidad del doblaje ampliamente reconocida, sufrieron a veces algunas domesticaciones algo discutibles en la caracterización de los personajes, como por ejemplo le pasó al gato del dibujo animado *The Aristocats* (*Los aristogatos*) de 1970: el irlandés Thomas O'Malley se convirtió en un gato de Roma, “Romeo, er mejo der colosseo” (literalmente: ‘Romeo, el mejor del Coliseo’), reconocible por su fuerte acento barriobajero. Para más detalle, veáse el estudio recopilativo de Valoroso 2010.

para preservarla parecen ser el telón de fondo de las peripecias de la protagonista, que hereda su sabiduría intuitiva de la abuela y comparte con los demás habitantes de la isla conocimientos ancestrales y prácticas cotidianas. La canción que los padres de Vaiana entonan para disuadirla de dirigir su atención hacia el océano y convencerla de que en la isla lo tiene todo, es una reseña de gestos y costumbres autóctonas, como el arte de tejer las cestas o el multiple empleo de la planta del coco. Veamos unos fragmentos significativos de la letra:

«[...] The village of Motunui is  
 All you need  
 The dancers are practising  
 They dance to an ancient song  
 (Who needs a new song? This old one's all we need)  
 This tradition is our mission  
 And Moana, there's so much to do (make way!)  
 Don't trip on the taro root  
 That's all you need  
 We share everything we make (we make)  
 We joke and we weave our baskets (aha!)  
 The fishermen come back from the sea  
 [...]  
 Consider the coconut (the what?)  
 Consider its tree  
 We use each part of the coconut  
 That's all we need  
 We make our nets from the fibers (we make our nets from the fibers)  
 The water is sweet inside (the water is sweet inside)  
 We use the leaves to build fires (we use the leaves to build fires)  
 We cook up the meat inside (we cook up the meat inside)  
 Consider the coconuts (consider the coconuts)  
 The trunks and the leaves (ha!)»

Cuando el padre de Vaiana canta «we share everything we make», en la pantalla se ven algunos isleños, incluidas Vaiana y su madre, que están tejiendo las hojas del coco; más adelante es la madre de Vaiana que canta «we make our nets from the fibers», enseñando otro empleo típico de la planta, o sea las redes que construyen a partir de la fibra del coco.

Tanto en la versión italiana (*Ogni mio passo*) como en las castellanas (en español, *Aquí están*, en español de América, *Tu lugar*), se vehicula la misma función pedagógica del texto original, es decir, enseñar a un público inexperto las tradiciones de los isleños. De hecho, todas las referencias culturales originales aparecen también en los textos meta (por ejemplo, *coconut* en italiano se traduce con la *palma da cocco*, en español es el 'coco'), todas, menos una, la *taro root*, o sea la raíz de taro, una planta tropical típica de Polinesia. Su ausencia en las letras italianas y españolas, sin embargo, no se nota gracias a la inferencia a partir del canal visual que el espectador realiza sin darse cuenta. De hecho, en la escena en cuestión, aparece Vaiana, junto con algunos gallos —entre ellos su mascota Heihei que lleva una cáscara como sombrero—, que saltan y danzan encima

del taro, y, mientras, se oye la voz en off del padre que le reprocha el uso impropio que la niña hace de ese alimento básico para su pueblo, diciéndole «don't trip on the taro root», o sea, que no salte encima de la raíz. En la tabla que sigue vemos las diferentes versiones:

Tabla 1. Referencia cultural

Inglés	Italiano	Español	Español de América
don't trip on the taro root / that's all you need	le cose che contano / le abbiamo qui	y ahí debes estar tú / todo está aquí	si llegas a tropezar / es tu lugar

En italiano vemos que no se nombra de forma explícita la raíz, aunque se subraya que es un elemento imprescindible para los habitantes de la isla (literalmente: ‘las cosas que cuentan ya las tenemos aquí’). En español peninsular tampoco se menciona, sino que se sigue haciendo hincapié en el mensaje de la canción, o sea que no hay motivo para irse, ya que la isla lo tiene todo. En español de América, se proporciona una traducción más literal del consejo paterno, pero sin nombrar el elemento exótico tampoco.

La elisión del culturema y su consiguiente descripción funcional (véase Hurtado 2001: 266-270) se justifica por la interacción entre los dos canales: el elemento enciclopédico queda a cargo solo del canal visual, su función en la narración, a cargo del canal acústico. Además, en ambas adaptaciones se ha considerado que se podía sustituir la redundancia informativa entre lo visual y lo acústico insistiendo más bien en el otro tema de la canción, es decir, el intento de los padres de Vaiana de luchar contra su actitud anticonvencional y de persuadirla a limitar su curiosidad.

#### 4.2. *How far i'll go* y la identidad individual

El tema principal de la película es *How far I'll go*, que presenta las características de las denominadas «I want” song», es decir, aquellas canciones típicas de películas musicales Disney desde los '90 hasta la actualidad en las que el/la protagonista expresa, normalmente al comienzo de la obra, su insatisfacción y, al mismo tiempo, la voluntad de dar un nuevo rumbo a su vida. *How far I'll go* se centra en el deseo de la Vaiana exploradora de océanos, la joven aventurera que quiere ir más allá del arrecife a pesar de la prohibición paterna. Es la respuesta —y, de hecho, la segunda en orden de aparición— a la canción de carácter colectivo que acabamos de ver: gracias a ella, Vaiana reafirma su identidad individual y manifiesta su lucha interior entre el rol tradicional de hija respetuosa y su anhelo de libertad. A continuación, reproducimos la letra original:

«I've been standing at the edge of the water  
 'Long as I can remember, never really knowing why  
 I wish I could be the perfect daughter  
 But I come back to the water, no matter how hard I try  
 Every turn I take, every trail I track  
 Every path I make, every road leads back  
 To the place I know, where I can not go

Though I long to be  
See the line where the sky meets the sea it calls me  
And no one knows, how far it goes  
If the wind in my sail on the sea stays behind me  
One day I'll know, if I go there's just no telling how far I'll go  
Oh oh oh, oh, oh oh oh, oh oh oh  
I know, everybody on this island seems so happy on this island  
Everything is by design  
I know, everybody on this island has a role on this island  
So maybe I can roll with mine  
I can lead with pride, I can make us strong  
I'll be satisfied if I play along  
But the voice inside sings a different song  
What is wrong with me?  
See the light as it shines on the sea it's blinding  
But no one knows, how deep it goes  
And it seems like it's calling out to me, so come find me  
And let me know, what's beyond that line, will I cross that line?  
See the line where the sky meets the sea it calls me  
And no one knows, how far it goes  
If the wind in my sail on the sea stays behind me  
One day I'll know, how far I'll go».

Con respecto a su función, podríamos decir que es, por una parte, recopiladora de lo que ha pasado hasta ese momento en la pantalla, por otra, presenta el punto de vista de Vaiana sobre esa realidad. La llamada del agua, el intento frustrado de ser la hija perfecta, la existencia de un frágil equilibrio al que todo el mundo en la isla contribuye, el deseo de ir más allá de lo conocido, todos estos temas se expresan, sea a través de la narración verbal del canto, sea de la parte icónica, en escenas breves enlazadas por los gestos y movimientos de Vaiana. De hecho, en esta escena, la chica actúa sola y las breves apariciones de los isleños o de su mascota solo sirven de telón de fondo o de guiño lúdico. Ella se aleja de la orilla y sube a la montaña sagrada, por ejemplo, al mismo tiempo que en la canción afirma poder guiar a su pueblo con orgullo: «I can lead with pride». Luego, nada más llegar a la cima, reconoce que una voz interior la empuja otra vez hacia el mar y, tras preguntarse qué hay de equivocado en ella, se da la vuelta y corre abajo hacia el océano. La letra de la canción presenta casi todas las acciones en primera persona singular en las que Vaiana a menudo se describe a sí misma como una chica valiente, fuerte, aventurera: «I can lead with pride/ I can make us strong/ I'll be satisfied if I play along / [...] one day I'll know, how far I'll go». Por lo tanto, podríamos decir que es una canción que comunica superación de los límites, fuerza para luchar y empoderamiento.

En la versión original en inglés (y también en el doblaje en lengua hawaiana-polinesia), la voz de Vaiana es la de la cantante y actriz estadounidense de origen hawaiano Auli'i Cravalho cuyo parecido físico con la protagonista animada del dibujo es sorprendente. En español existen dos versiones: *Qué hay más allá*, interpretada por María Parrado, para el mercado español, y *Cuán lejos voy*, para el mercado hispanoamericano, interpretada por Sara Paula Gómez Arias (que también es la actriz que dobla

a *Vaiana* en la versión latinoamericana). En italiano este tema se conoce con el título *Oltre l'orizzonte* y es la joven cantante Chiara Grispo, la que interpreta la adaptación del texto de Lorena Brancucci. Brancucci, letrista con amplia formación musical, desde hace varios años traduce las canciones de las producciones Disney, tras haber heredado la sabiduría y pericia de la tradición italiana de adaptadores para el doblaje. La letrista define su trabajo un verdadero desafío, ya que para vehicular el mismo mensaje hay que buscar un justo equilibrio entre el respeto del texto original y la creatividad; los principales vínculos son la métrica, la rima, la sincronía y, al tratarse de un público infantil, un grado de responsabilidad añadido (Brancucci 2017: s.p.). Más vale entonces, recapitular brevemente qué quiere decir traducir letras de canciones.

### 4.3. Retos en la adaptación de letras de canciones

Para poder analizar el tema principal de la banda sonora (*How far I'll go*) y sus adaptaciones al italiano y español, hemos decidido ampliar la mirada incluyendo otros aspectos más técnicos de esta modalidad traslativa. Sabemos que la traducción de textos musicales, o como en nuestro caso, de letras de canciones, pertenece, junto a la traducción del cómic, la subtitulación, el doblaje, etc., al conjunto de modalidades traductorales que se conocen como “medium-constrained translation” (Kelly / Gallardo 1984), o ‘traducción subordinada’, es decir, todas aquellas que, aunque el traductor se hace cargo solo de la parte lingüística, conllevan limitaciones en el proceso de trasvase, debido al papel imprescindible de los elementos no verbales en la transmisión del mensaje, elementos que definen o forman parte del soporte físico sobre el que se manifiesta lo verbal. En resumidas cuentas, quien traduce canciones para ser cantadas «ha de subordinar la traducción de ese código lingüístico a los compases musicales y grupos tonales y efectuar una sincronía entre el texto y la música» (Hurtado 2001: 92-93).

Sin embargo, ante todo, cabe subrayar la necesidad de saber descodificar correctamente la aportación de los demás códigos semióticos y de su abigarrada interacción en la creación del sentido simbólico de la obra. Comprender la multitud de elementos paratextuales procedentes de otros códigos que compenetran el código verbal en la transmisión del mensaje es, sin duda, una competencia añadida a la competencia traductora que se practica en la simple traducción de textos lingüísticos. Aunque no se interviene en dichos elementos, hay que saber reconocer sus funciones específicas y el tipo de relación con la parte textual, como bien subraya el enfoque paratraductivo según el cual, primero hay que impulsar al traductor a una profunda lectura interpretativa del paratexto en su conjunto (Yuste 2015: 327). En nuestro caso, la aportación de los elementos icónico y sonoros nos legitima a preguntarnos cuáles son los límites reales del texto sobre el que el traductor ejerce, y hasta qué punto su traducción puede ceñirse a trasvasar lo verbal cuando tantos y tan distintos significados añadidos rodean, prolongan, acompañan, introducen el texto lingüístico.

Hablar de paratraducción nos permite introducir otra limitación al proceso de trasvase de canciones de dibujos animados: precisamente la presencia de la parte icónica, es decir, el escenario en el que palabras y sonidos crean una ilusión de verosimilitud al entrar en contacto con dibujos que reproducen personas, objetos, animales, naturaleza,

paisajes y demás elementos inanimados que, sin embargo, gracias al movimiento, se hacen animados. Por lo tanto, la imagen tampoco puede quedarse al margen de la traducción, ya que se enlaza con lo acústico (verbal y no verbal) en esa dimensión realista con la que el dibujo animado a veces linda. A estos elementos procedentes de lo verbal y de lo icónico, Marcelo y Morales (2015) —hablan de los retos de la traducción de *Las aventuras de Tadeo Jones*— añaden a la complejidad multisemiótica que hay que saber descodificar en el proceso de comprensión del texto fuente, ante cualquier intento de traducción, otras componentes como la iluminación o los tonos de la voz.

Por si fueran pocos los vínculos vistos hasta ahora, cabe destacar que, en todo tipo de texto dirigido a la franja de público infantil-juvenil, preexiste una relación asimétrica en la que el traductor se inserta, es decir, la que se encuentra entre el emisor (adulto) y el receptor (niño-adolescente), tanto en la LIJ, como en productos audiovisuales. Esta asimetría convierte al niño receptor en el *superaddressee* o ‘super-destinatario’ en la mente del traductor (Oittinen 2000). En nuestro caso, en la visión de los dibujos animados, dicha relación se complica más aún por la inclusión del posible adulto acompañante, al que también hay que entretener de alguna forma, por ejemplo, gracias a la presencia de guiños intertextuales o enciclopédicos (Marcelo y Morales 2015). A la hora de traducir dicha complejidad, el traductor también oscilará entre los varios receptores, en sus diferentes niveles cognitivos y necesidades; asimismo, tendrán en cuenta al emisor con sus finalidades (lúdica, pedagógica, etc.), pero sin olvidarse nunca, como nos sugiere Oittinen, dar una voz creíble a los personajes:

«to make the character believable in the target-language, the translator needs to pay attention to the character’s way of speaking and acting, her/his attitudes, manners, and looks (which are depicted both verbally and visually) (2010: 151)».

Todo lo dicho hasta este punto nos indica que, a pesar de tantos vínculos, el común denominador es la búsqueda de un realismo a través del que el traductor sepa reproducir un ‘efecto de verosimilitud’ en el texto meta, texto que al mismo tiempo ha de ser totalmente accesible por parte del público de la lengua-cultura de llegada.

Por tanto, teniendo en cuenta la edad y el nivel de escolarización de una amplia franja del público de dibujos animados, normalmente se descarta el empleo del subtítulo para las letras de canciones y se emplea, en cambio, la versión doblada —y cantada en la lengua meta— que deriva de una adaptación parafraseada del texto original. El enfoque traductivo normalmente adoptado para el doblaje de canciones es el funcionalista, según el cual, acorde con la intención del emisor original, hay que satisfacer los mismos objetivos del original en el contexto de llegada (Nord, 1997). En un dibujo animado, las canciones no solo describen el carácter o el estado de ánimo del personaje, sino que desempeñan un papel mnemónico. En palabras de Chaume:

«songs in cartoons usually explain the character’s moods, their temper, their wishes and thoughts, and also function as a mnemonic device which helps the viewer memorize the opening or closing sequence of a series (2012: 104)».

A nivel práctico, el método de trasvase normalmente aplicado en la adaptación de canciones suele responder al respeto de los cinco principios enunciados por Low (2005: 185-212) en su teoría del *Pentathlon Principle*, a saber, cantabilidad (*singability*), significado (*sense*), naturalidad (*naturalness*), ritmo (*rhythm*) y rima (*rhyme*). Por supuesto, el primero es la *condicio sine qua non* que cualquier cantante le pediría a un traductor, ya que es un requisito de carácter práctico, tal y como ocurre en la traducción del teatro, sin el que el texto no puede ser ejecutado de forma creíble en voz alta y delante de un público. Mucha importancia, a este respeto, se le da a la búsqueda de soluciones léxicas alternativas cuando la traducción literal de alguna palabra resulte difícil de cantar (por la presencia de muchas consonantes o por la excesiva extensión de la misma). Hay elementos léxicos que Low define ‘fortísimos’ y que conllevan un significado especialmente relevante para el compositor. La traducción de dichas palabras, dentro de lo que cabe, debería respetar el mismo lugar y ser lo más literal posible. El significado, por supuesto, atañe al mensaje global de la canción más que a la fidelidad semántica de las distintas unidades léxicas.

La naturalidad, en cambio, se refiere principalmente al registro y al orden de las palabras que tienen que resultar naturales y pasar casi desapercibidos; de hecho, el riesgo que se corre si se pretende alcanzar un alto grado de proximidad semántica con el original es que la canción en la lengua meta suene demasiado a traducción. Con respecto al ritmo, el traductor no tiene más remedio que respetarlo y para eso sería deseable mantener el mismo número de sílabas, aunque se admiten cambios —añadiendo sílabas o palabras u omitiéndolas— en casos de trasvase entre lenguas que, como ocurre entre italiano e inglés, no coinciden en este aspecto. Por último, el autor menciona la rima, quizás el aspecto más conflictivo de este tipo de traducción. Sin embargo, según Low, hay que aplicar un margen de flexibilidad, sobre todo con respecto a este último aspecto, porque puede que no desempeñe un papel tan importante en el texto original, y que una búsqueda a toda costa de la rima perfecta produzca una pérdida semántica mucho más grave y significativa si la comparamos con la que se produciría sustituyéndola con una rima parcial.

Sin embargo, la credibilidad es lo que tiene que guiar de forma flexible a nuestro adaptador, ya que la canción, en el caso de una película, no solo se oye, sino que se ve en pantalla, como si realmente saliera de la boca de los protagonistas que la ejecutan en el mismo idioma en el que se les oye hablar. Por eso, a los cinco criterios de Low hay que añadirle, en función de lo que se decía anteriormente respecto a la interacción con el canal visual, la sincronía labial, que incluye la isocronía —es decir, la misma duración de los enunciados— y la sincronía fonética —la coincidencia de los movimientos labiales y de la apertura de la boca al pronunciar determinados fonemas (por ejemplo, vocales abiertas, o consonantes como bilabiales o como labiodentales)—. Este vínculo se suele limitar a las tomas en primer plano y admite que se pueda emplear otra consonante o vocal del mismo grupo (por ejemplo, para un movimiento bilabial de una B del texto original se puede emplear una P o una M en el texto meta) para vehicular una sensación de credibilidad asociada a un determinado movimiento labial (Chaume 2012: 72-75).

#### 4.4. Vaiana canta *oltre l'orizzonte*

Retomando los parámetros que acabamos de mencionar, por encima de todo, parecen ser el respeto a la función del texto original y el impacto del mensaje en el público meta los patrones principales que guían al adaptador. Siendo las canciones uno de los mecanismos mnemónicos más utilizados para fijar en la memoria de un niño un determinado mensaje, la factoría Disney siempre las ha utilizado para grabar las escenas más significativas del producto en la imaginación de los jóvenes espectadores y divertirlos a la vez. De hecho, la letrista Lorena Brancucci, hablando de canciones las denomina *story point*, es decir, fragmentos de películas a los que confía las escenas de mayor relevancia.<sup>9</sup> Además, centrándonos también en el mensaje, cuando nos dirigimos a un público infantil, la descripción del personaje principal tiene que ser verosímil: la personalidad de Vaiana que se refleja en su voz y en la canción que interpreta tiene que ser creíble y coherente con sus hazañas. A continuación, no nos podemos olvidar de los elementos técnicos que convierten una adaptación en una canción, a saber, la cantabilidad, la rima, el ritmo, la naturalidad, y para concluir, lo que permite que toda esta operación pase desapercibida en la mirada del público: la sincronía, tanto labial como gestual, es decir una coherencia entre el contenido de las letras y los gestos y expresiones del personaje que canta.

Para poder analizar la adaptación de Brancucci proponemos a continuación una tabla con la letra original a la izquierda (*How far I'll go*) y la italiana a la derecha (*Oltre l'orizzonte*):

Tabla 2. Letras del inglés e italiano

Inglés ( <i>How far I'll go</i> )	Italiano ( <i>Oltre l'orizzonte</i> )
I've been standing at the edge of the water	L'acqua segna un confine nascosto
'Long as I can remember,	Oltre cui non mi spingo
never really knowing why	Il mio mondo è tutto qua
I wish I could be the perfect daughter	In me c'è una figlia premurosa
But I come back to the water,	Ma vorrei più di ogni cosa
no matter how hard I try	Avere la libertà
Every turn I take, every trail I track	Di fuggire via, di esplorare il mare
Every path I make, every road leads back	Non succede mai, nulla può cambiare
To the place I know, where I can not go	Ma mi fermerò quando troverò
Though I long to be	Il posto adatto a me
See the line where the sky meets the sea it calls me	L'acqua sembra chiamarmi a sé per nome
And no one knows, how far it goes	Ed io non so dov'è che andrò
If the wind in my sail on the sea stays behind me	Anche il vento mi sfiora e continua ad
One day I'll know, if I go there's just no telling how far	attrarmi
I'll go	Lo seguirò, è un lungo viaggio quello che
I know, everybody on this island seems so happy on this	affronterò
island	Però tutti paiono felici

9 Véase, a este respecto, la entrevista a Lorena Brancucci disponible en el siguiente enlace oficial de Disney Italia: <https://imperodisney.com/2014/01/23/intervista-a-lorena-brancucci-paroliera-ed-adattatrice-delle-canzone-disney/>



Tabla 2. Letras del inglés e italiano (continuación)

Inglés ( <i>How far I'll go</i> )	Italiano ( <i>Oltre l'orizzonte</i> )
Everything is by design I know, everybody on this island has a role on this island So maybe I can roll with mine I can lead with pride, I can make us strong I'll be satisfied if I play along But the voice inside sings a different song What is wrong with me? See the light as it shines on the sea it's blinding But no one knows, how deep it goes And it seems like it's calling out to me, so come find me And let me know, what's beyond that line, will I cross that line? See the line where the sky meets the sea it calls me And no one knows, how far it goes If the wind in my sail on the sea stays behind me One day I'll know, how far I'll go.	Qui non cambiano mai niente, penso ti ci abiterai Hanno quei bei volti sorridenti, sono sempre contenti Ed appartengo a loro ormai Posso comandare lo dimostrerò Mi saprò adattare se m'impegherò Ma la voce dentro che grida “no!” Cresce forte in me Credo che quella luce potrà guidarmi Stavolta no, non mi opporrò Sembra quasi che spero anche lei di trovarmi La cercherò, cosa ci sarà che mi attende là? L'orizzonte mi chiama a sé per nome Ed io non so dov'è che andrò Anche il vento mi sfiora e continua ad attrarmi Lo seguirò, ce la farò.

Sin duda, por su formación de música, Brancucci se centra mucho en el aspecto sonoro de las adaptaciones. Su traducción *Oltre l'orizzonte* resulta ser muy ‘cantable’ por la presencia de rimas (por ejemplo, «premurosa/cosa», «mare/cambiare»), por la naturalidad de la construcción de la frase, y por el respeto del ritmo gracias al empleo de un número inferior de sílabas en algunos pasos muy densos del texto original («See the line where the sky meets the sea it calls me» pasa a ser «L'orizzonte mi chiama a sé per nome»). Además, cabe destacar que la fluidez de la canción se debe también al respeto de la sincronía que convierte en algo natural, en la visión infantil, el hecho de que una chica polinesia cante en italiano, ya que no se notan imperfecciones en las varias escenas en primer plano.

Brancucci respeta la sincronía labial empleando en general la misma vocal, como las abiertas ‘a’ de «I’ve been standing» (que pasa a ser «l’acqua segna») o la ‘o’ de «But the voice inside sings a different song» (que pasa a ser «Ma la voce dentro che grida “no!”») en la que, además, la expresión facial de Vaiana parece gritar una rotunda negación. En efecto, se presta atención también a la sincronía gestual que se nota en pasos muy expresivos, como por ejemplo cuando al principio de la canción Vaiana se pregunta el porqué de su atracción hacia el agua («never really knowing why»); su expresión triste, con la mirada hacia abajo y el ceño fruncido, permite alejarse del significado literal para subrayar, en cambio, su insatisfacción: «Il mio mondo è tutto qua».

Por supuesto, el aspecto semántico a nivel de palabra o frase es lo que menos correspondencia presenta. En el texto original, por ejemplo, Vaiana subraya cuatro veces lo que pasa *on this island*, en cambio, ni una vez hallamos la palabra *isola* (isla) en el texto italiano. Sabemos, sin embargo, que es el significado global (*sense*) al que hay que prestar atención y Brancucci consigue transmitir el mensaje y, sobre todo, el punto de vista de la valiente y empoderada Vaiana que a la isla prefiere el agua y el horizonte. En la letra italiana, Vaiana se repite a sí misma, una y otra vez, todas las acciones que planea

y que quiere llevar a cabo. De hecho, Brancucci encuentra en el empleo del tiempo futuro un aliado doblemente estratégico: por una parte, le permite preservar la sincronía labial donde aparece la vocal abierta 'o' («To the place I know», pasa a ser «ma mi fermerò», por ejemplo) y, por otra, reiterar el mensaje de determinación y voluntad de la protagonista, ya que en italiano el uso de este tiempo conlleva un grado de compromiso muy elevado por parte del hablante: «un lungo viaggio quello che affronterò», «posso comandare, lo dimostrerò» y «lo seguirò, ce la farò». Además, a nivel mnemónico la reiteración de varios futuros en tan poco texto es muy fácil de recordar. Así que podemos decir que, a parte de ser una canción realmente agradable al oído, —casi pegajosa, y, gracias a eso se graba rápidamente en la mente infantil—, consigue mantener su función persuasiva orientada hacia el público del contexto de llegada y, al mismo tiempo, expresiva sobre los verdaderos sentimientos, deseos y conflictos de Vaiana.

#### 4.5. Vaiana canta *qué hay más allá o cuán lejos voy*

En la tabla que sigue presentamos las dos versiones al español, comparándolas con el original en inglés: a la izquierda, la letra original (*How far I'll go*), en la columna del centro *Cuán lejos voy*, la letra en español de América y, a la derecha, *Qué hay más allá*, en español peninsular.

Tabla 3. Letras en inglés, español de América y español

Inglés ( <i>How far I'll go</i> )	Español de América ( <i>Cuán lejos voy</i> )	Español ( <i>Qué hay más allá</i> )
I've been standing at the edge of the water 'Long as I can remember, never really knowing why I wish I could be the perfect daughter But I come back to the water, no matter how hard I try Every turn I take, every trail I track Every path I make, every road leads back To the place I know, where I can not go Though I long to be See the line where the sky meets the sea it calls me And no one knows, how far it goes If the wind in my sail on the sea stays behind me One day I'll know, if I go there's just no telling how far I'll go I know, everybody on this island seems so happy on this island	Me contemplo por la orilla del agua desde que yo recuerdo No sabiendo el porqué Nunca la perfecta niña he sido De vuelta al agua he venido Es duro y lo intentaré Una y otra vez cada ruta cae Sendas que tomé me regresarán Al lugar aquel donde anhelo estar Y no hay que ir jamás Es el punto en que están cielo y mar, me llama Y yo que sé, cuán lejos es Si el viento en mi vela va acompañarme Un día sabré Y si voy ignoro aún que tan lejos voy Yo sé bien que todos en la isla son felices en su isla Por designa todo es Yo sé bien que todos en la isla cumplen bien sus papeles El mío es rodar, tal vez	He buscado siempre aquí una respuesta Esperando en la orilla Y no sé muy bien por qué, Solo quiero ser la hija perfecta, Pero regreso a la orilla, No hay nada que pueda hacer. Cada amanecer, cada sensación, Cada atardecer, al caer el sol, Vuelvo a imaginar que hay algún lugar donde debo ir... Veo la línea entre el cielo y el mar en frente, ¿quién sabrá si hay más allá? Y si el viento que sopla de cola es fuerte Me llevará, Si me voy un mundo nuevo descubriré. Ya sé que aquí todos en la isla piensan que son muy felices, Todos se dejan llevar, Sé que todo el mundo en esta isla,

Tabla 3. Letras en inglés, español de América y español (continuación)

Inglés ( <i>How far I'll go</i> )	Español de América ( <i>Cuán lejos voy</i> )	Español ( <i>Qué hay más allá</i> )
Everything is by design I know, everybody on this island has a role on this island So maybe I can roll with mine I can lead with pride, I can make us strong I'll be satisfied if I play along But the voice inside sings a different song What is wrong with me? See the light as it shines on the sea it's blinding But no one knows, how deep it goes And it seems like it's calling out to me, so come find me And let me know, what's beyond that line, will I cross that line? See the line where the sky meets the sea it calls me And no one knows, how far it goes If the wind in my sail on the sea stays behind me One day I'll know, how far I'll go.	Puedo liderar, darnos fuerza hoy contenta estar, seguir mi actuación Mi voz interior, canta otra canción ¿Qué está mal en mi? Una luz veo en el mar relucir intensa Y yo que sé, cuán hondo va Y será que me dice desde ahí Ya ven a mí Que quiero ver qué hay más allá Si voy a cruzar El punto en que el cielo es el mar Me llama, y yo que sé cuán lejos es Si el viento en mi vela va acompañarme Por fin sabré cuán lejos voy.	Tiene un sitio concreto, Todos tienen su lugar. Puedo liderar, con fuerza y pasión, Lo puedo intentar, seguiré en mi rol, Pero esa voz canta otra canción, ¿que me pasa a mí? Hoy la línea entre el cielo y el mar me ciega, ¿quien sabrá si hay más allá? Y parece llamarme desde allí con gran fuerza, Aquel lugar, que hay detrás del sol allí quiero ir yo. Hoy la línea entre el cielo y el mar me llama, Y ¿quien sabrá a donde irá? Y si el viento que sopla de cola me lleva, Sabré al fin yo qué hay más allá.

Sin entrar en demasiados detalles, en general se nota que la versión americana se centra más en el contenido y sigue al pie de la letra el orden de las frases: «Me contemplo por la orilla del agua / desde que yo recuerdo / no sabiendo el porqué» que corresponde a «I've been standing at the edge of the water / 'long as I can remember / never really knowing why» o «Mi voz interior / canta otra canción/ ¿Qué está mal en mi?» que traduce «But the voice inside / sings a different song / What is wrong with me?». La traducción en general es lineal y bastante literal, casi como un subtítulo, en detrimento, sin embargo, de la sincronía labial y la naturalidad de la expresión vocal.

La versión peninsular también intenta preservar una adherencia semántica al texto original y, de hecho, algunos puntos presentan buenas soluciones incluso desde el punto de vista rítmico. Por ejemplo, la parte en la que Vaiana camina seguida del cerdito y canta al compás de sus movimientos, en inglés dice «Every turn I take / every trail I track / every path I make / every road leads back» (con un guiño intertextual al público más adulto, evocando el ritmo de la canción *Every breath you take* de Police); en español la reiteración de la misma estructura acompaña el paso de Vaiana de forma muy creíble: «Cada amanecer / cada sensación / cada atardecer / al caer el sol».

También se intentan preservar la rima y la sincronía labial, aunque variando la vocal abierta («What is wrong with me?» pasa a ser «que me pasa a mí?»). De lo que, sin embargo, ambas carecen, es la presencia de un estribillo de fuerte impacto mnemónico

y, a la vez, simbólico como el italiano «Lo seguirò, ce la farò» (literalmente: ‘lo seguiré, lo lograré’) que sí se aleja del significado semántico del correspondiente en inglés, pero vehicula toda la fuerza asertiva y gran determinación de Vaiana y se graba rápido en la memoria.

Concluimos este análisis destacando un aspecto común en la caracterización del personaje Vaiana: las tres adaptaciones reconocen en *the voice inside* («But the voice inside sings a different song») lo que Low denomina “fortísimo”, o sea ese elemento léxico que conlleva un significado relevante dentro de la letra de una canción y que sería preferible preservar en las adaptaciones; de hecho, la palabra “voz” se mantiene tanto en la italiana («la voce dentro»), como en las españolas («la voz interior» y «esa voz»), ya que en ella se apoya uno de los mensajes de la película: hay que aprender a escucharse y actuar coherentemente, sin miedo a lo desconocido.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis del personaje de Vaiana nos devuelve una imagen de adolescente empoderada y lejana de los estereotipos de género presentes en la antigua generación de princesas Disney. Desde el punto de vista físico, ella parece ser un buen ejemplo del fenómeno denominado *body positive* (Sancho 2017: s.p.), ya que sus facciones y su cuerpo son verosímiles y ella parece estar a gusto en él, desarrollando todas sus hazañas libremente y con agilidad, a pesar de no lucir un cuerpo de modelo. Bajo el punto de vista psicológico, es una chica asertiva, curiosa y, sobre todo, muy decidida a la hora de encontrar su identidad. No nace en el papel de heroína —ni mucho menos en el de princesa—, sino que aprende poco a poco a ser valiente y, por consiguiente, demuestra que puede llegar a ser, no solo la ‘hija del jefe’, sino la futura jefa de su tribu.

Otra novedad de la película parece ser la imagen igualitaria de la sociedad de Motu Nui en la que todos colaboran por el bien común, sin reproducir los clásicos estereotipos asociados a las labores masculinas y femeninas. Entre los demás personajes, destaca la abuela que, además de enseñarle a su nieta el respeto a la naturaleza, es la que la estimula a escuchar su voz interior, superar sus límites y vencer el miedo a lo desconocido. Además, otro aspecto innovador de la película es la preocupación medioambiental de la protagonista, denominador común que en estos últimos meses aún a tantos niños y adolescentes en todo el planeta, reunidos en las huelgas estudiantiles denominadas “viernes verdes”, inspiradas por la joven activista sueca Gretra Thunberg (Manzano 2019: s.p.). Vaiana se siente responsable de la salvaguardia de su isla, de su biodiversidad y riqueza, tanto natural como etnocultural, e intenta luchar activamente para preservarla.

Esta fuerza que le sale del interior, se expresa sobre todo a través del canto, de su «voice inside [which] sings a different song». A este respecto, tras haber averiguado que, en las adaptaciones al italiano y al español, se ha aplicado un enfoque extranjerizante, manteniendo los elementos culturales originales, según las más recientes tendencias internacionalistas de los productos para niños, hemos podido encontrar huellas de esa voz en la banda sonora de las dos lenguas en cuestión. Tras el análisis multidimensional de las adaptaciones, en el que no solo se han aplicado los cinco principios elaborados por Low (2005), sino también los que añade Chaume (2012) con respecto a las letras de dibujos animados, a saber, la sincronía tanto labial como gestual y el efecto

mnemónico, hemos podido comprobar que las dos versiones españolas y la italiana difieren, sin embargo, en muchos aspectos técnicos. A una mayor adherencia semántica y sintáctica del español —sobre todo de la versión en español de América— le corresponde, en cambio, en italiano una mayor atención a la cantabilidad y, por consiguiente, al efecto mnémico, sin traicionar, sin embargo, el significado global del texto. Especialmente en la adaptación al italiano, el tema principal cantado por Vaiana, a pesar de alejarse mucho del contenido semántico de las frases, nos devuelve el mismo mensaje del original, demostrando no solo una atención a la técnica del doblaje —lo demuestra el perfecto mantenimiento de la sincronía—, sino también a la verdadera función de las canciones en la semiótica del dibujo animado y en la definición del personaje. Además, su rápida memorización permite que en la mente del público más pequeño se grabe toda la fuerza de voluntad, el valor y la positividad de la indómita Vaiana.

No sorprende, por lo tanto, que el título de la película se haya identificado con el nombre de su protagonista, *Moana* o *Vaiana* que fuera, con la intención de reservarle, desde su presentación al público, un espacio destacado. Lo que sí sorprende es que en Italia esto no ocurra, ya que la traducción meramente publicitaria del título, *Oceania*, pone en primer plano el entorno geográfico en el que se desarrolla la historia. Dicha elección, aparentemente inocente, acaba vehiculando, en realidad, un mensaje que inevitablemente influye en el espectador y en sus expectativas con respecto a la visión de la película. Quizás el hecho de borrar del título el nombre de la protagonista algo tenga que ver con las absurdas polémicas que se han generado en este país por el miedo a lo que un nombre como *Moana* pudiera generar en el imaginario colectivo. Si así fuera, se trataría de una doble operación de autocensura dictada, en realidad, por un falso moralismo.



## CAPÍTULO IV

### *How (Dis)empowering Speech Affects the Representation of Female Protagonists in the Latin American Dubbed Versions: 'The Little Mermaid' and 'Moana'*

Caroline Travalia  
Hobart and William Smith Colleges

#### 1. INTRODUCTION

Disney princess films have come a long way from the early days of *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) and *Sleeping Beauty* (1959). Female protagonists have evolved from passive women whose identity was defined by falling in love with a prince to ambitious, independent women for whom marriage is not a main objective (Maeda 2011: 1). Nonetheless, many authors argue that Disney films continue to present conservative representations and negative stereotypes when it comes to its female protagonists (Dundes 2001; Digón 2006; Martínez Sariago 2012; Streiff and Dundes 2017a, Streiff and Dundes 2017b).

Latin American countries produce very few of their own animated films, relying heavily on imported products mostly from the United States. Therefore, the impact that movies created by studios like Disney have on this audience is significant. Up until *Beauty and The Beast* (1992), only one Spanish version was made of Disney animated films for both Latin America and Spain (Redondo 2016): the Mexican version<sup>1</sup>. Considered neutral Spanish in North and South America, the Mexican variation represented in this dubbed version reached all Spanish-speaking children. Even though Spain currently produces its own dubbed version of Disney movies, the Mexican version continues to be the one exclusively distributed in all Spanish-speaking countries in Latin America, as well as in the United States.

This study will focus on the function of the Latin American versions of two Disney films featuring princess protagonists: *The Little Mermaid* (1989) and *Moana* (2016). As

---

<sup>1</sup> According to Bernal Merino, the Spanish audience was wary of the films dubbed into Mexican Spanish because of the foreignness of the accent: “algunas de estas producciones perdían credibilidad ante el público español, a pesar de su calidad, simplemente por lo exótico del acento” (2002: 45). As a result, in 1998, Spain went back and made its own dubbed version of the 1989 film, *The Little Mermaid* (Redondo Perez 2016: 42).

part of their function in the target culture, these films transmit values to young viewers, including expectations regarding gender roles. We have chosen these films because of the similarities they present<sup>2</sup>. Written and directed by Ron Clements and John Musker<sup>3</sup>, both movies feature young princess or princess-like female leads whose identity is intertwined with the sea and who seek to carve out their own path and achieve independence despite an overly dominant father figure. Moreover, the fact that they were released twenty-seven years apart will allow us to draw preliminary conclusions about Disney's portrayal of these heroines over time. Whereas most existing studies examine visual elements, such as physical appearance, and trends in narrative, our analysis will be linguistic in nature, focusing on how the dialogue contributes to the transmission of certain values related to gender. By analyzing empowering versus disempowering elements of the dialogue in the Latin American versions of the two films in question, we will attempt to ascertain the function of the translated films, specifically as it pertains to gender values. This, in turn, will enable us to determine if the image of the female protagonists presented to the millions of young viewers who make up this target audience has become more progressive and positive over time.

Before we present our analysis, it is worthwhile to examine the influence the Disney franchise has on young viewers, as well as the female stereotypes that have dominated this company's princess films.

## 2. THE INFLUENCE OF THE DISNEY EMPIRE

The Walt Disney Company, worth over 165 billion dollars, is a media and entertainment conglomerate that includes film, television, theme parks, interactive games, retail stores and toys, books, clothes, etc., sold all over the world (Caplinger 2016). On average, the company produces one animated film per year. By pouring all of their resources into one single production, they ensure a major hit that will generate significant revenue through box office and DVD sales, as well as merchandising (Averbach 2003: np).

Disney films are not directed toward the intellectual elite, but rather to the masses (Martínez Sariago 2012: 1110). In theaters alone, *Moana*, for example, brought in \$248,787,044 in the United States and \$643,031,115 worldwide (Imdb). Once the DVD copy of these films is released and enters the household, it is available for viewing as many times as the young viewer desires (Porto 2010). There is no comparison, for example, between the impact *Snow White and the Seven Dwarfs* had on small children who saw it in 1937 in theaters, and the influence *Frozen* has had on current young viewers who have watched it innumerable times on DVD or through online platforms. By reaching so many spectators through repetitive viewings of each film, Disney is an important leader and reference in contemporary American popular trends. Given its

---

2 Although *Moana* was dubbed into Mexican Spanish in Mexico City at Taller Acústico, *The Little Mermaid* was dubbed in Los Angeles at the now-defunct dubbing and subtitling studio Intersound Inc. (Doblaje Wiki "La sirenita"; Doblaje Wiki "Moana: un mar de aventuras").

3 *Moana* had two other co-directors: Don Hall and Chris Williams (IMDB).



cultural imperialism, Disney is also a driving force in determining childhood culture in other countries (Digón 2006: 164).

As a socializing agent, Disney has immeasurable influence on young developing perspectives (Porto 2010). Cultural studies have found that forms of mass media like television and cinema transmit hegemonic messages formed by ideologies of the elite that lead to the reinforcement of stereotypes (Van Zoonen 1992; Espinar 2007, Maeda 2011). Averbach (2003: np) argues that the ideas transmitted in Disney films represent accepted notions and values of American society:

“Las ideas que se transmiten en estas películas no son nunca demasiado atrevidas. Por el contrario, en general expresan y enseñan valores que un porcentaje importante del público está de acuerdo con enseñar a sus hijos. [...] Reflejan en gran parte los cambios y las fijaciones de los conceptos estadounidenses sobre la familia, la discriminación, la mujer, el heroísmo, las clases sociales.”

“The ideas that are transmitted in these movies are never too daring. On the contrary, in general they express and teach values that an important percentage of the audience agrees that they should teach to their children. [...] They reflect for the most part the changes and the establishment of American concepts about family, discrimination, women, heroism, social classes.”

It is during the first years of life when children's minds are most malleable. This represents, therefore, the optimal time for transmitting values (Bautista 2002: 14-17). Scholars in childhood development like Baker-Sperry (2007) and Coyne et al. (2016) have shown that children use animated movies in “playing with and constructing their gender identities” (Eisenhauer 2017). Moreover, as Eisenhauer (2017: 2) indicates, the construction of “goodness” in these films is based on normative roles for each sex. The stereotypes of young women are relied on the most when creating this message (England, Descartes, and Collier-Meek 2011; Junn 1997). Several scholars have raised concerns particularly about the perpetuation of female stereotypes by the Disney princess franchise (Coyne et al. 2016; England et al. 2011; Maeda 2011; Do Rozario 2004).

### 3. FEMALE STEREOTYPES IN DISNEY FILMS

The criteria for being an official Disney Princess are: 1. Have a primary role in Disney/Pixar animated movie; 2. Be human or human-like; 3. Be royal, marry royal, or perform an act of heroism; 4. Be in a film that is a box office hit; 5. Not be introduced in a sequel (Disney Princess Wiki). There are currently eleven official Disney princesses: Snow White, Cinderella, Aurora (*Sleeping Beauty*), Ariel (*The Little Mermaid*), Belle (*Beauty and the Beast*), Jasmine (*Aladdin*), Pocahontas, Mulan, Tiana (*The Princess and the Frog*), Rapunzel (*Tangled*), and Merida (*Brave*).

Anna and Elsa from *Frozen* (2013) have yet to be incorporated into the Disney Princess Franchise. One of the main purposes of said franchise is to generate money for

older princesses like Snow White, Cinderella and Sleeping Beauty who, if not for such a marketing group, would become irrelevant and forgotten. Anna and Elsa continue to generate significant revenue as part of the independent Frozen franchise. However, if their popularity begins to dwindle, the production company will most likely crown them official Disney princesses and they will join the company of the other eleven protagonists. *Moana*, released in 2016, is in a similar situation, still basking in its success at the box office. Disney will likely wait until the earnings of this film and its merchandising slow before coronating the Polynesian warrior. When this moment comes, not only will consumers be reminded of this character (and given a new reason to buy her movie and products), but the existing Disney Princess Franchise and its members will benefit from the renewed attention.

Disney princess movies are typically separated into three categories: the “Classic” films (those produced between 1937 and 1959), the “Renaissance” films (1989-1999), and the “New Age” films (1999 to the present day). Maeda (2011: 1) identifies three types of princesses in Disney films:

1. The Sleeping Beauties (present in films made between 1937-1959)
2. The Disheveled (1989<sup>4</sup>-1992)
3. The Warriors (1995-2005)

According to this author, the Sleeping Beauties are passive women with angelical beauty whose only goal is marriage. The Disheveled princesses are sensual women who have other purposes beyond finding love, although love ends up being what is most important to them. The Warriors are characterized as independent, not preoccupied with marriage, but still subject to a father figure’s authority (Maeda 2011). Maeda (2011) signals 2005 as the end of the warrior era. We must extend it to include the following princesses, who made their debut after the conclusion of Maeda’s study: Rapunzel from *Tangled* (2010), Merida from *Brave* (2012), Anna and Elsa from *Frozen* (2016) and Moana from *Moana* (2017). With the exception of Moana, these women are either not under the command of a father figure (as the case with Rapunzel and Anna) or only minimally controlled by their fathers (as with Merida and Elsa). Despite the fact that Moana does not have the title of princess, and her character even stresses that she is not a princess, we can consider the film to be part of this genre because its protagonist meets all the requirements to be a Disney princess outlined above.

Ariel from *The Little Mermaid* represents the first of the Disheveled princesses. The New York Times deemed her “a spunky daredevil” and Roger Ebert wrote that unlike her predecessors: “Ariel is a fully realized female character who thinks and acts independently, even rebelliously” (qtd. in Guo 2016). Even researchers like Maeda (2011) praised Ariel for her sense of adventure, independence and rebellion against the paternal figure. However, other scholars have criticized Disney’s new-age princess, pointing out, for example, that her selfishness and culminating marriage exemplify

---

4 For thirty years no princess features were produced by Disney. During that time, the studio released animated films with other types of protagonists. Such films included *One Hundred and One Dalmatians* (1961), *The Sword and the Stone* (1963), *The Jungle Book* (1967), *The Aristocats* (1970), *Robin Hood* (1973), *The Fox and the Hound* (1981) and *Oliver & Company* (1988) (Word Press).

sexism (Dundes 2001) and her rebellion is reduced to winning over the love of a man (Giroux 2001: 106-111). The fact that Ariel has no voice for a large portion of the film is also significant. As Ursula reminds the audience in her song “Poor Unfortunate Souls,” it is preferable for women not to speak: “Yes, on land it’s much preferred for ladies not to say a word [...] // But they dote and swoon and fawn on a lady who’s withdrawn // It’s she who holds her tongue who gets her man” (00:43:03).

After *The Little Mermaid*, Disney responded to the demand for more modern heroines with Belle in *Beauty and the Beast* (1992) (Averbach 2003; Martínez Sariago 2012). Belle is interested in reading, not falling in love. In fact, she rejects the town’s most handsome and sought-after man, Gaston. However, in the end, the climax and resolution consist of the Beast turning back into a prince and the two of them living happily ever after.

Pocahontas is a new-age princess representing a minority in the United States. She is presented as strong-willed and prepared to stand up to her people to save John Smith. Her identity, however, is determined first by her love story and later on by her self-sacrifice and sense of responsibility as a selfless nurturer. As society traditionally dictates for women, Pocahontas abandons her self-indulgent adolescent dreams (her relationship with John Smith) in order to care for others, a transformation which reinforces traditional gender roles (Dundes 2001: 354).

Even Moana, initially considered a modern Disney princess and praised for her braveness, sense of humor and devotion to saving the world without the distraction of romantic interests (Dunsmore 2017; Duralde 2016; Machado 2016; Ngata 2016; To 2016), has been criticized for fortifying gender stereotypes found in other Disney princess movies (Coyne et al. 2016; Dundes and Streiff 2016; England et al. 2011; Streiff and Dundes 2017a; Streiff and Dundes 2017b). The qualities associated with the princesses are consistently feminine, while men present traditional masculine characteristics. The princesses, for example, present a certain look and importance is given to their physical beauty. Men, on the other hand, are in charge and come to the woman’s rescue.

Physical appearance is an area in which scholars particularly criticize Disney for not having progressed. It is true that the depiction of beauty through Disney princesses has expanded to include different races and ethnicities: Native American (Pocahontas), Asian (Mulan), African American (Tiana from *The Princess and the Frog* [2009]), and Polynesian (Moana). However, the princesses still need to be beautiful to have a right to occupy this protagonist spot (Averbach 2003). Citing Fought and Eisenhauser’s studies (2016a; 2016b), Guo notes an improvement with regard to compliments in these movies based on appearance. Whereas in the classic films, 55% of the compliments women received had to do with their looks, and only 11 regarded their deeds (the rest pertained to other elements like personality or possessions), in the Renaissance films, as well as the New Age movies, the protagonists are praised for their abilities: in the Renaissance features 23% of praise regards their skills or deeds, with 38% addressing their looks; in the New Age films 22% of compliments are based looks, and 40% refer to achievement. The remaining expressions of approval pertain to other aspects related to the protagonists (Guo 2016).

It is vital to highlight the fact that in the more modern films, women have less dialogue than men. Interestingly enough, in the classic animated princess features,

women delivered an equal number of lines as men or even dominated the conversations: in *Snow White* women spoke 50% of the time; *Cinderella*, 60% of the time; and *Sleeping Beauty*, 71% of the time (Fought and Eisenhauer 2016a; Fought and Eisenhauer 2016b qtd. in Guo 2016). Turning our attention to the Renaissance films, we find that dialogue becomes alarmingly male-dominated: in *The Little Mermaid*, 68% of the dialogue was male; in *Beauty and the Beast*, 71%; *Aladdin*, 90%; *Pocahontas*, 76%; *Mulan*, 77% (Fought and Eisenhauer 2016 qtd. in Guo 2016). In *Mulan*, her male guardian dragon, Mushu, says 50% more words than Mulan herself (Anderson and Daniels 2016: np).

In sum, Disney has made an effort to modernize the image of its heroines and exhibited progress in this respect. Princesses are no longer conservative and cautious. They are not as submissive to a male figure. Their beauty is not emphasized as much and their identity is not determined by a romantic relationship. Nonetheless, there is still room for improvement with regard to certain aspects, such as the traditional model of beauty presented and the protagonists' desire for a father figure's approval.

#### 4. TRANSLATION THEORY APPLIED TO OUR STUDY: SKOPOS

Up until now we have discussed Disney princesses in general, as they are portrayed in the original English versions of the movies. Now we will turn our attention to the Latin American translations of Disney princess films, specifically *The Little Mermaid* and *Moana*. Of the millions of spectators that watch Disney productions throughout Latin America, many have no prior knowledge of the film before they see its dubbed version. Therefore, in terms of the viewer's experience, the dubbed version is its own independent product, separate from the source text. As a translation it has its own purpose or function within this target culture. For this reason, for our analysis of the Latin American dubbed version of *The Little Mermaid* and *Moana* we will utilize the function-oriented Skopos theory.

Created by Vermeer (1978), the *Skopos* theory was later elaborated by Reiss and Vermeer (1982/1995), and Nord (1997), among others. According to this theory, every action in the translation process is driven by its desired purpose in the target culture. Keeping in mind the knowledge and expectations of the target audience, which are determined by the norms of its society, the translator establishes the desired effect of the text and then carries out the translation accordingly. Vermeer further explains this process:

“Each text is produced for a given purpose and should serve this purpose. The skopos rule thus reads as follows: translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation it is used and with the people who want to use it and precisely in the way they want it to function.” (Vermeer 1989: 20, qtd. in and translated by Nord 1997: 29)

The purpose must not only conform to the norms of the target culture but also the genre of the text. Nord explains that, “if a target text is to be acceptable as representative of a target-culture genre, the translator has to be familiar with the conventions of the genre to which the target text should conform” (1997: 51). In this case, films dubbed from English contain their own syntactic and lexical characteristics that are not

idiomatic or common in the target language outside of this medium (hence the use of the term *dubbese* to describe dubbed dialogue). They also reinforce specific morals and cultural traditions.

Within the Skopos theory, the source text is considered an “offer of information.” A translation, therefore, is a secondary offer of information about information originally offered in another language within another culture (Schaffner 1998: 236). Vermeer refers to this relationship between ST and TT as “intertextual coherence” or “fidelity” (Nord 1997: 31). The manifestation of such coherence or fidelity depends on the translator’s interpretation of the source text and the purpose he or she establishes for the translation (Nord 1997: 31). Although the original language and culture are taken into account during the translation process, linguistic equivalence surrenders to functional appropriateness with Skopos.

As a mere “offer of information,” the source text loses the privileged status it enjoys within other translation models, including the equivalence, descriptive and cultural approaches. In fact, although we will comment on the original dialogue when relevant, our study will not be comparative in nature.

It is important to note that the application of the Skopos approach is not limited to explaining the elements of a translation in light of the anticipated effect. As Nord explains:

“Functionalist approaches do not merely describe what can be observed in the process of translation or the results of this process. [...] [F]unctionalism makes use of descriptive methods (for example parallel text analysis) to locate and compare the communicative norms and conventions valid in various culture communities.” (Nord 1997: 2)

In our analysis of two texts produced for the same cultural community, we will attempt to quantify and compare the presence of empowering and disempowering speech. This will allow us to better understand the values regarding female roles that are transmitted within this target society and genre over time.

According to Digón (2006: 166), with their products, Disney seeks not only to entertain but also to inculcate certain values, ways of understanding history and viewing the world. In the early decades, the objective of Disney animated princess movies was to entertain and retell fairy tales to American audiences, thereby passing traditional folklore and culture along to younger generations. They sought to teach the difference between good and evil and the idea that good always prevails. The love stories between the princess and the prince were at the heart of the narrative and there was no overriding lesson beyond that of the moral of the story and the precepts pertaining to gender roles. Beginning with *Beauty and the Beast* (1991), as the company made a conscious effort to inspire young female viewers through a more positive portrayal of female protagonists, the writers incorporated messages about specific values like education and independence. Through our analysis we will attempt to answer the following questions: What values are promoted in the Latin American versions of *The Little Mermaid* and *Moana*? Are they empowering or disempowering? How do these values reflect the overall function of the translated version of each film? Has said function become more socially responsible over time?

## 5. METHODOLOGY

There are many elements that determine the representation of the female protagonists. We will focus on how language contributes to the construction of positive versus negative gender image, by analyzing empowering and disempowering speech in the two movies that constitute our corpus. Merriam-Webster defines “empowering” as “promoting the self-actualization or influence of.” This dictionary identifies “disempowering” as “depriving of power, authority, or influence; making weak, ineffectual, or unimportant” (Merriam-Webster). According to Talbot et al. (2003: 1-2), “[l]anguage is crucial in articulating, maintaining and subverting existing relations of power in society, both on global, national and institutional levels and on the local level of interpersonal communication.” These authors explain how our identities and statutes are constructed for us through language (2003: 6). They insist, however, that our social roles “are [constantly] being discursively negotiated, contested and resisted” (*ibid.* 2003: 6). Assessing empowering and disempowering rhetoric in the dubbed version of the films will allow us to determine what values they aim to transmit with regard to the female protagonists.

In our case study we will consider the dialogue of three different addressers: 1. male characters; 2. other female characters; 3. and the female protagonists. We created these categories to distinguish between self-(dis)empowering language used by the female protagonists and (dis)empowering language used by others in regard to them. It was important to reflect the difference between the effect of the female characters’ versus male characters’ speech when referring to the protagonists and addressing them. Since the objective of our study was the portrayal of the female protagonists, only dialogue in which the protagonists spoke about themselves and dialogue in which other characters addressed them or spoke about them was considered. In other words, if Ariel or Moana used empowering speech to encourage another female character, this was not included.

The following categories were identified with regards to empowering speech:

1. Encouragement of pursuit of dreams
2. Authority
3. Praise or emphasis based on achievements or skills
4. Promotion of or desire for non-traditional behaviors or qualities associated with women
5. Recognition of potential
6. Cultivation or embracement of identity
7. Self-advocacy or self-assertion

Categories 2 and 7 within empowering speech only apply to Ariel and Moana’s dialogue. Authority is considered negative when used by someone else in a position of power toward Ariel and Moana (an older male, for example). However, when Ariel or Moana express authority, since they are young women, it is regarded as empowering.

With respect to disempowering speech, the following types were distinguished:

1. Discouragement of pursuit of dreams
2. Reproach used to belittle or impose authority
3. Praise of or emphasis on appearance

4. Promotion of or desire for traditional behaviors or qualities associated with women
5. Condescension or patronization
6. Overprotectiveness
7. Self-doubt

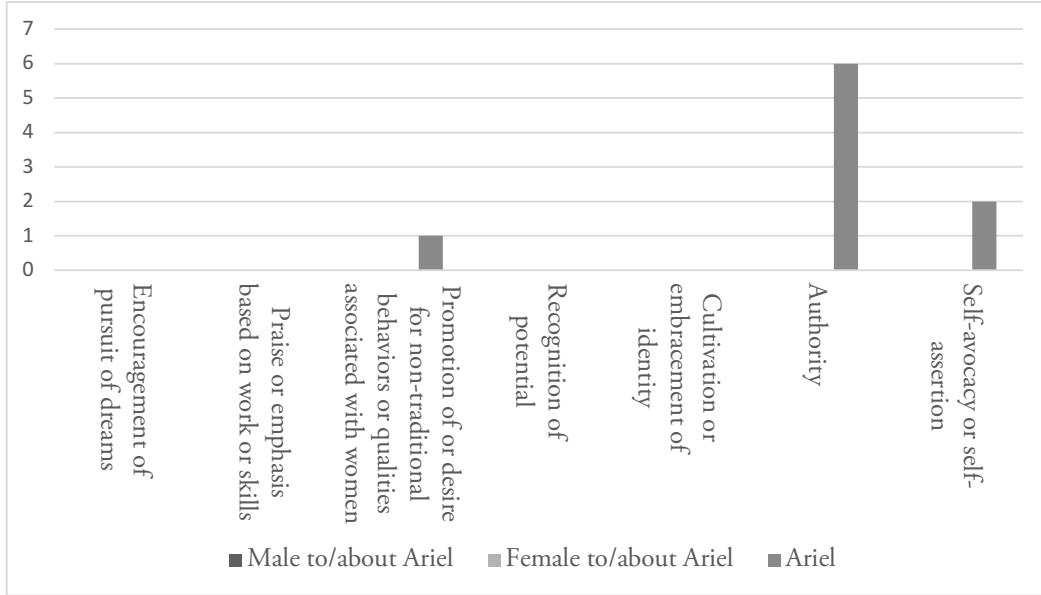
The second type, reproach used to belittle or impose authority, is represented only in the other characters' dialogues. In addition, even though praise based on appearance may give the protagonist a boost of confidence, the message it sends to the young audience is disempowering in nature, since it promotes the idea that the value of a woman is determined by her looks. With regard to condescension, pitch must be considered as well, since sarcasm is often expressed through tone of voice.

## 6. RESULTS OF ANALYSIS

We will present the results of our analysis in the following order: first, the results of empowering language in the Latin American version of *The Little Mermaid*, followed by the results of empowering dialogue in the Latin American translation of *Moana*; second, the results of disempowering speech in the Latin American version of *The Little Mermaid*; finally, the results of disempowering language in the Latin American translation of *Moana*. All of our data come from the Latin American versions of the films. In other words, we do not take into consideration in this study the instances of empowering and disempowering language in the original films. Whereas Appendix 1 and 2 contain our complete analysis, in this section we will only comment on patterns discovered in the dialogue. We will compare these patterns in the Latin American versions of *The Little Mermaid* and *Moana* and reflect on their implications for each of the movies' functions.

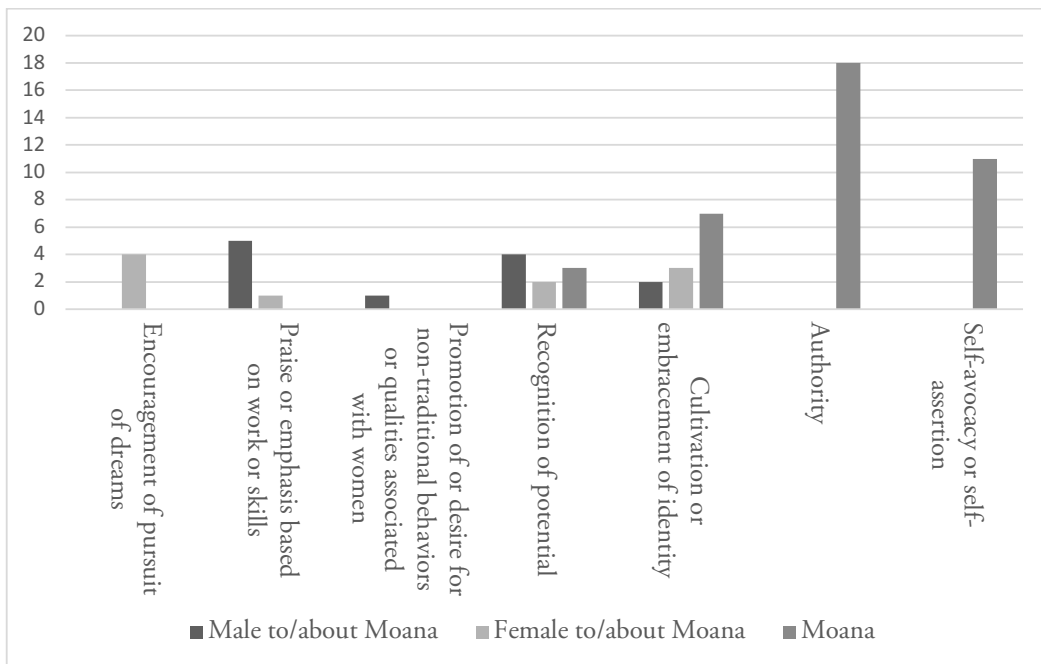
Our analysis revealed the following results with regard to empowering language in *The Little Mermaid*:

Graph 1: Linguistically Empowering Representation of Ariel:



As we can see in Graph 1, *The Little Mermaid* contains 9 instances of empowering speech: 1 expression of desire for behaviors or qualities not traditionally associated with women by Ariel; 6 exertions of authority by Ariel and 2 examples of self-advocacy or self-assertion. No other characters use empowering speech toward the protagonist.

Graph 2: Linguistically Empowering Representations of Moana



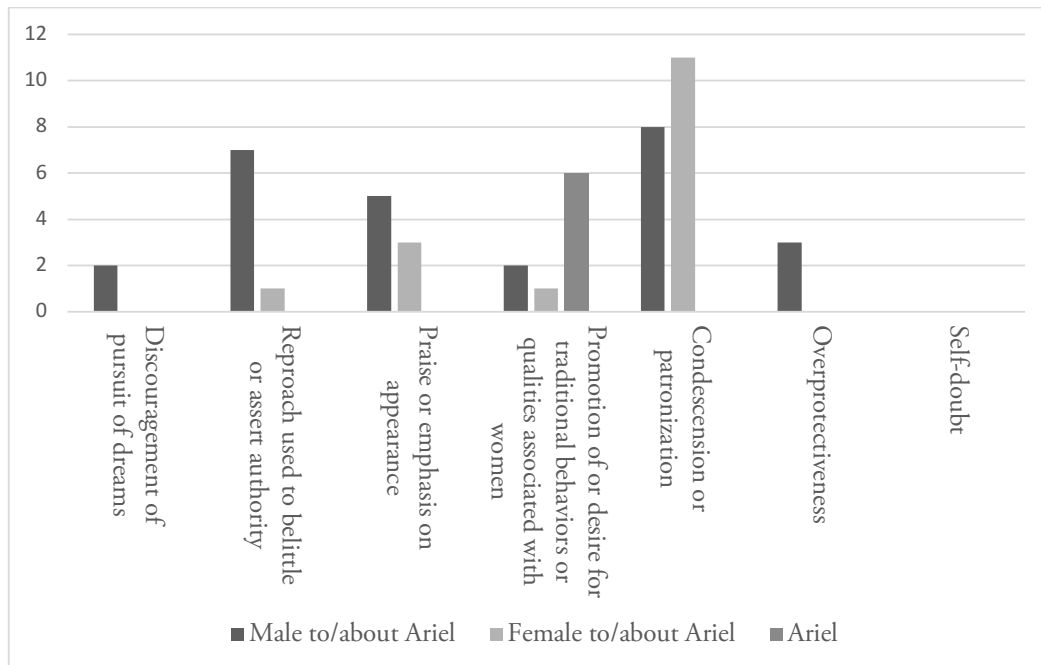


Graph 2 reveals that in *Moana*, on the other hand, there were 55 examples of empowering speech: 4 comments of encouragement of pursuit of dreams by other female characters toward Moana; 6 instances of praise or emphasis based on work or skills (5 times by male characters and once by another female character); 1 expression of promotion of or desire for behaviors or qualities not traditionally associated with women by a male character; 9 mentions of recognition of potential (4 by men, 2 by other women and 3 by Moana); 12 cases of cultivation or embracement of identity (2 by males, 3 by other females and 7 by the protagonist); 18 instances in which Moana exerts authority; and 11 remarks of self-advocacy or self-assertion by Moana. Unlike *The Little Mermaid*, *Moana* exhibits a female protagonist who uses self-empowering language as well as secondary characters, both male and female, who empower her<sup>5</sup>.

In *Moana*, other characters often used empowering speech toward the heroine. If we break down this speech by gender, we see 12 lines of positive language delivered by men and 10, by women. This contrasts sharply with Ariel, who receives no encouraging speech from any other characters, male or female. Although each protagonist expresses self-empowering speech, Moana promotes a more positive image of herself with 33 examples of this type of language, whereas Ariel only exhibits 9 cases.

If we turn our attention to the disempowering speech in each film, we find the following results:

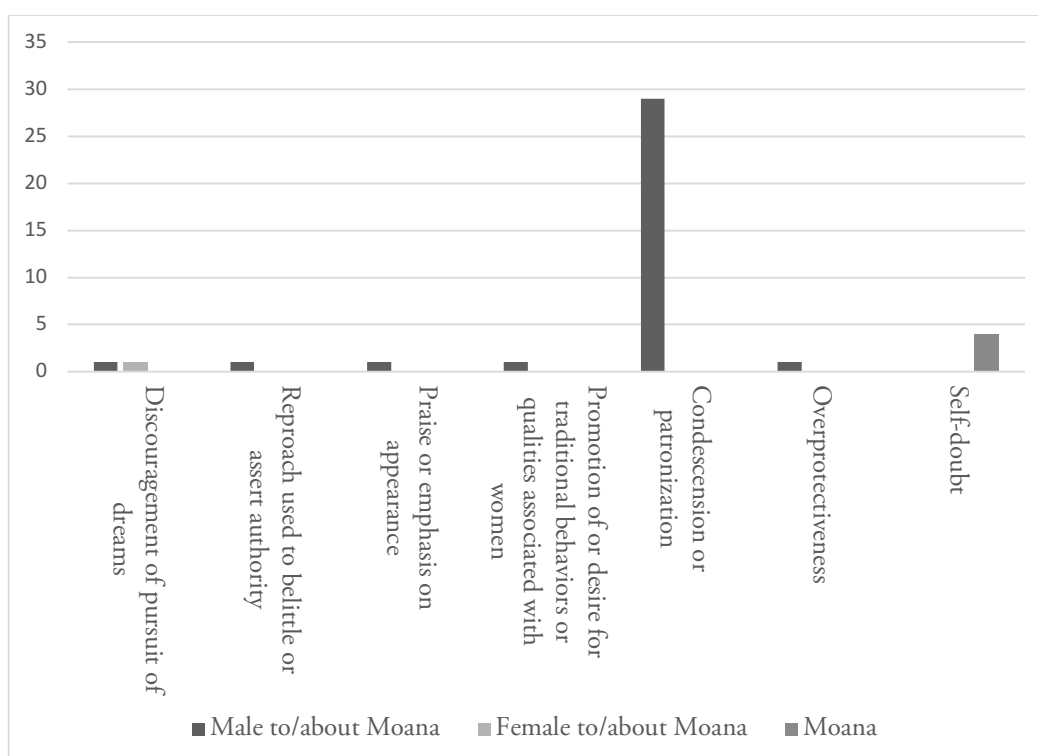
Graph 3: Linguistically Disempowering Representations of Ariel



<sup>5</sup> It is important to note that some lines of dialogue fit into more than one category and, as a result, the numbers from each category specified above add up to 61, not 55.

As Graph 3 illustrates, in *The Little Mermaid*, 46 examples of disempowering speech were detected. These included 2 instances of discouragement of pursuit of dreams by male characters; 8 utterances of reproach used to belittle or impose authority (7 by men, 1 by another woman); 8 cases of praise of or emphasis on appearance (5 from male characters, 3 from other female characters); 9 expressions of promotion of behaviors or qualities traditionally associated with women (2 by men, 1 by another woman and 6 by Ariel); 19 remarks expressing condescension or patronization (8 from men, 11 from other women); and 3 occurrences of overprotectiveness by male characters<sup>6</sup>.

Graph 4: Linguistically Empowering Representations of Moana



As represented in Graph 4, *Moana* manifests 37 cases of disempowering language: 2 expressions of discouragement of pursuit of dreams (1 by a male, 1 by another female); 1 reproach used to belittle or impose authority by a man; 1 instance of praise of or emphasis on appearance by a male character; 1 remark promoting traditional behaviors or qualities associated with women from a male; 29 utterances of condescension or patronization by a male; 1 exertion of overprotectiveness by a man; and 4 comments expressing self-doubt<sup>7</sup>.

6 The numbers within each category add up to 49, rather than 46, since some lines of dialogue express more than one type of disempowering speech.

7 The totals for each category add up to 39, rather than 37, since some utterances constitute more than one type of disempowering speech.

## 7. EXAMPLES FROM ANALYSIS

Let us now consider a few representative examples from our analysis. We will review them in light of the values that they promote regarding the female protagonists, which will inform our consideration of the function of each translation. We will provide our own back translation into English of all dialogue in Spanish.

### 7.1. Empowering Speech: *The Little Mermaid*

As we saw in Section 6, the Latin American version of *The Little Mermaid* contains only 9 instances of empowering speech.

Ariel expresses only once her desire for a behavior not traditionally associated with women: through the song “Parte de él” (*Part of Your World*). She is not satisfied with only experiencing life under water and yearns to know more and explore the world on land without worrying about when to return: “quiero saber más, mucho más [...] // quiero explorar sin importarme cuándo volver” (“I want to know more, much more [...] // I want to explore without worrying about when to return”) (00:16:05).

In most cases in which Ariel exerts authority it is toward her father. On two occasions, while she is standing up to her father, he interrupts her: “¡No son bárbaros! Son—” (“They are not barbaric! They—”) (00:13:04); “Si me dejaras explicarte que—” (“If you let me explain to you that—”) (00:13:20). With Scuttle the seagull, Ariel uses a direct command: “¡Cállate! ¡Te van a oír!” (“Shut up! They are going to hear you!”) (00:20:36), a form she does not employ with her father. She advocates for herself by affirming, “Ya tengo 16 años. No soy una niña” (“I’m 16. I’m not a little girl”) (00:13:12) and “¡Es que yo lo amo!” (“I love him!”) (00:35:20). The latter is also considered an example of disempowering language as it promotes a behavior traditionally associated with women: falling in love with a man at first sight.

The Latin American version of this film, therefore, albeit in a limited way, celebrates a strong young woman who stands up to male characters and breaks away from traditional roles associated with women and independence from her father.

### 7.2. Empowering Speech: *Moana*

With regard to the Latin American version of *Moana*, we observed in Section 6 that there were 55 examples of empowering speech. Although Chief Tui discourages Moana from following her dreams, he uses empowering rhetoric with his daughter when speaking of her potential as a leader: “Eres la siguiente gran jefa de nuestro pueblo” (“You are the next great chief of our village”) (00:10:33) (in fact, Moana will be the first-ever female leader of the island) and “esto es lo tuyo” (“this suits you” [00:13:48]). This encouragement, however, has a secondary purpose: it keeps her on the island, where she belongs, according to her father. This is particularly evident in his song “Tu lugar” (“Where You Are”): “¿Adónde vas? Moana, tu pueblo es este // Un líder requerirá y allí estarás” (“Where are you going? Moana, your village is here. Our people will need a chief and there you will be”) (00:08:30).

As in *The Little Mermaid*, Moana's desire to go beyond certain boundaries is a threat to one person: her father. The conflict that arises is comparable to the "conflict in the transition from a father's control over sexuality to a child's independence" (Streiff and Dundes 2017b: 7). At the end of the film Chief Tui uses the same line as before, "esto es lo tuyo" ("this suits you" [01:34:54]), this time referring to her role as a voyager, showing his acceptance of Moana's rebellion and sexual liberation.

Moana initially accepts her role as future leader, as she sings: "Me quedaré // Mi hogar, mi gente a mi lado // Y cuando piense en mañana [...] // Y los guiaré // También mi gente me guía hacia el futuro unidos" ("I'll stay // My home, my people at my side // And when I think of tomorrow [...] // And I'll lead them // My people will also guide me toward the future, united") (00:11:31). Her lyrics reflect a more modern approach to leadership: there are no longer leaders and followers, but an individual who uses social influence to maximize the efforts of a group (Kruse 2013).

The most supportive character of Moana is her grandmother. Known as the crazy person of the village ("El pueblo me cree una loca" ("The village thinks I'm crazy" [00:09:44]), Grandma Tala is the only enlightened one, recognizing and supporting Moana's true identity and destiny from the beginning. Often through song, she encourages Moana to follow her inner voice that will help her answer the question, "who are you?" Moreover, Grandma Tala reminds Moana on various occasions that she is special, as the ocean has chosen her to save her people.

While Grandma Tala offers Moana the most guidance and support of the other characters, Moana is her own strongest advocate, repeatedly acknowledging her potential, her intentions and her achievements with statements like "I can do it, I will do it, I did do it". For example, she points out it to Maui each time she achieves something she has set out to do: "¿Ya viste? Lo hice yo sola" ("Did you see? I did it all by myself" [00:46:45]); "Te dije. Yo dije que lo lograría" ("I told you. I told you I would do it." [00:53:44]). Many of her self-assertive statements are meant to instill confidence in herself: e.g.: "Lo tengo controlado. Hay más peces pasando el arrecife. Hay más pasando el arrecife. Nada mal" ("I got this under control. There are more fish beyond the reef. There are more beyond the reef. Not bad." [00:18:57]), the last comment referring to her steering of the boat. Nonetheless, Moana has moments of self-doubt, while grappling with the role expected of her, which is in direct conflict with her ambitions: "Mi voz interior canta otra canción. ¿Qué está mal en mí?" ("My inner voice sings another song. What is wrong with me?" [00:17:48]). The protagonist also doubts herself after being defeated by Te Ka on their first encounter and Maui's subsequent departure, telling the ocean: "Soy la persona equivocada. Por favor, elige a alguien más. Elige a otra persona" ("I'm the wrong person. Please, choose someone else. Choose another person" [01:18:07]).

Moana affirms her identity through repeated use of the phrase her grandmother instructed her to say to Maui: "Yo soy Moana de Motunui. Tú subirás a mi bote [...] Cruzarás el océano [...] y regresarás el corazón a Te Fiti" ("I am Moana of Motunui. You will board my boat [...] You will sail across the ocean [...] and you will return the heart to Te Fiti [00:29:52]). When she first meets Maui and attempts to introduce herself, her authority is curbed as he interrupts her, reinforcing male dominance: "Maui, cambiaformas, semidiós del viento y el océano, yo soy Moana de—" ("Maui, shapeshifter,

demigod of the wind and sea, I am Moana of—” [00:36:55]). After Maui abandons Moana following their defeat at the hands of Te Ka, she changes from the *tú* form to *yo*, making it clear she does not need Maui to complete the mission: “Yo soy Moana de Motunui. Subiré a mi bote. Cruzaré el océano y regresaré el corazón de Te Fiti” (“I am Moana of Motunui. I will board my boat [...] I will sail across the ocean and I will return the heart to Te Fiti [01:22:50]). Moana also insists she is not a princess: “No soy una princesa. Soy la hija del jefe” (“I am not a princess. I’m the daughter of the chief” [00:52:14]). This disassociation with the Disney princess genre is encouraging, however its empowering effect is negated by the immediate association with a male figure. Moana’s identity is directly linked to her father.

Moana exhibits restrained authority while in the presence of her father: “¿Qué tal si pescamos pasado el arrecife?” (“What if we fish beyond the reef?” [00:14:28]) she suggests rather than orders, when the villagers ask her what to do regarding the lack of fish. Toward Maui Moana is more direct: “¡Solo dime qué es!” (“Just tell me what it is!” [01:08:12]); “¡Maui, tienes que regresar el corazón!” (“Maui, you have to return the heart!” [01:16:51]); “No, yo voy a guiarnos a Te Fiti y tú lo pondrás de vuelta. Gracias. ‘De nada’” (“No, I will guide us to Te Fiti and you will put it back. Thank you. ‘You’re welcome’” [00:44:45]). In this last example, Moana mocks Maui by singing the refrain from his song “De nada” (“You’re Welcome”), revealing even more confidence.

Maui, himself, is a caricature of a macho male, with his impressive stature, muscles and tattoos covering his body. Through Maui, Disney mocks itself and its history of exclusively strong, handsome, manly characters that play opposite the princess protagonists. This is particularly evident with his song “De nada” (“You’re welcome”). However, his delusion with regard to an exaggeratedly positive self-image soon dissipates to unveil insecurities as a man in a society that celebrates hypermasculinity (Streiff and Dundes 2017b).

Disney’s self-deprecating humor is also apparent in Maui’s comment about princesses: “Si usas un vestido, y un animal anda contigo, eres una princesa” (“If you wear a dress and an animal accompanies you, you’re a princess” [00:52:20]), which pokes fun at this stereotypical type of protagonist used by Disney. Likewise, Maui is the one who delivers the playful self-mockery of the use of songs in animated features: “Si te sueltas cantando, voy a empezar a vomitar” (“If you start singing, I’m going to throw up” [00:56:41]), he says to Moana. Later, as spectators, we accept the reappearance of singing when Tamatoa announces that not only will he happily be manipulated into talking about himself, but he will do it with a song: “¿Estás tratando de hacerme charlar sobre mí, humana? Porque si vienes a eso... ¡lo haré con todo gusto! Y con una canción” (“Are you trying to make me talk about myself, human? Because if you are... I’m happy to! And with a song” [01:01:21]). Through these subtle jokes, Disney writers make it clear that they are aware of the criticism directed toward their princess movies, and acknowledge the stereotypes and structural clichés they present. Whereas the child spectator does not capture this humor through which Disney pokes fun at itself, the adult viewer delights in the message directed at them.

It is interesting to note that, while on the island in the presence of her parents, Moana comes across as a poised young woman who is making important decisions that will determine the future of her people. As soon as she meets Maui, however, she turns into

a brassy, juvenile teenager, whose facial expressions and physical posture no longer match those of the mature leader we saw back on the island.

In sum, the Latin American version of this film celebrates a young woman who affirms her worth, recognizes the value of discovering her identity, shows direct yet restrained resistance toward an authoritative father, and, in the end, rebels completely against this figure.

### 7.3. Disempowering Speech: *The Little Mermaid*

Now let us consider the disempowering language in the Latin American version of each film. As noted in Section 6, *The Little Mermaid* revealed 46 examples of disempowering speech. In the film, condescending speech toward Ariel from both male and female characters is made up of the use of the term “linda” (“pretty/pretty thing”) (5 times overall, 3 as a vocative). Likewise, the diminutive form is employed on numerous occasions in words like “jovencita” (“young thing”), “pobrecita” (“poor thing”), “princesita” (“little princess”), “muchachita” (“little girl”), “hijita” (“little daughter”), “pececita” (“little fish”), and “pobrecilla” (“poor thing”). As Redondo (2016: 50) notes, the diminutive is much more common in Latin American Spanish than Castilian Spanish. Although it is often used by speakers who are older to express affection, in these cases, King Triton, Sebastián and Úrsula use it in a condescending manner and it contributes to an image of a helpless or inferior protagonist.

Men treat Ariel in a patronizing manner, such as Sebastian, who shows disdain for her collection of trinkets from the human world, saying sarcastically, “Oh. Oh, sí, sí. Tu colección” (“Oh. Oh, yes, yes. Your collection” [00:18:40]). Sebastian also tells Ariel she’s “bajo mucha presión” (“under a lot of pressure” [00:18:53]), even though her sole preoccupation is her desire to be with Prince Eric. Prince Eric reassures Ariel as she tries to communicate that she has no voice: “Cálmate. Te ayudaré. No te preocupes. Vamos, estarás bien” (Calm down. I will help you. Don’t worry. C’mon, you’ll be fine” [00:49:29]). Her father questions her sanity: “¿Has perdido la cordura?” (“Have you lost your mind?” [00:35:23]). These patronizing comments are reminiscent of the sexist attitude men displayed in the past when they would tell women they were crazy, overwhelmed or hysterical.

The promotion of traditional qualities associated with women manifests itself through the idea that, above anything else, a woman needs to be with a man. Ursula acknowledges that Ariel is risking never seeing her father or sisters again but assures her, “tendrás a tu hombre” (“You’ll have your man [00:42:13]). Ariel herself expresses a desire to make Prince Eric happy in “Parte de él” (“Part of Your World): “Quisiera poder quedarme a tu lado // Me gustaría tanto verte feliz [...] // Y disfrutar bajo el sol tu compañía sin condición [...] // Por ti vendré [...] // Parte de él” (“I wish I could stay by your side // I would love to see you happy [...] // And enjoy your company under the sun without conditions // I’ll come for you // Part of it” [00:25:30]). Finally, the idea of a woman sacrificing herself for a man comes across when Ariel tells Prince Eric, “tienes que irte de aquí” (“You have to get out of here” [01:13:14]), insinuating she will stay on to face the all-powerful Ursula in the climactic scene of the movie.

Grimsby persuades Prince Eric to appreciate the stereotypical female qualities the voiceless Ariel offers (“cariñosa” [“affectionate”] and “amorosa” [“loving”] [01:02:59]), rather than continue to search for the mysterious woman with “la voz más hermosa” (“the most beautiful voice” [00:26:10]). Like Ariel who falls in love with Prince Eric after seeing him once, Prince Eric is smitten with Ariel only after hearing her sing.

The Latin American version of *The Little Mermaid* presents the idea of a young woman who is inferior, fragile and in need of male protection. The love of a man is the most important goal and traditional qualities associated with women are celebrated.

#### 7.4. Disempowering Speech: *Moana*

As seen in Section 6, the Latin American translation of *Moana* revealed 37 cases of disempowering speech. Although there are 23 condescending comments made by a man in *Moana*, most of them come from Maui, a parodic character, and are part of a playful banter between him and Moana and therefore are less impactful. “Tú te quedas aquí con la otra gallina” (“You’re going to stay here with the other chicken” [00:55:17]), he tells her, since he considers scaling the mountain and facing Tamatoa too difficult a task for her; “¡Eres la elegida!” (“You are the chosen one!” [00:56:20]), he says to her sarcastically after listing the various reasons why she is not the most logical choice for saving her people. Another of Maui’s patronizing comments represents the promotion of traditional behaviors associated with women: “Oye, hija del jefe, yo creí que tu lugar estaba en la aldea, besando a los bebés y cosas así. ¿Qué? Solo trato de entender por qué tu pueblo decidió enviar a... ¿cómo lo digo? A ti” (“Hey, daughter of the chief, I think your place is in the village, kissing babies and stuff like that. What? I’m just trying to understand why your village decided to send... how should I put it? You” [00:55:39]). Nonetheless, if we were to analyze Moana’s comments towards Maui during their banter we would find instances not only of patronization but also reproach, albeit not nearly as many. For example, when Maui refuses to accompany her on the voyage to return the heart to Te Fiti, she interrogates him, accusingly: “¿Cuál es tu problema? Tú le tienes miedo [al corazón], ¿verdad?” (“What is your problem? You’re scared of [the heart], aren’t you?” [00:43:54]). Once she realizes he is afraid of the heart she mocks him: “¿Quieres que lo aleje?” (“You want me to move it away?” [00:44:18]) [...] “¿Todo por esto, el corazón? ¿Hablas de este corazón?” (“All that for this, the heart? Are you talking about this heart? [00:44:34]), she says dangling it in front of his face. “¡Vengan por él!” (“Come and get it!” [00:44:39]), she yells holding it out as an invitation to all the evil creatures in the sea.

Maui uses sexist and pejorative terms to refer to Moana: “adorable” (adorable [00:38:21]); “mocosa” (“brat” [00:41:17]); “niñita” (“little girl” [00:49:18]); “linda no-princesa” (“a pretty non-princess” [01:13:31]); “niña, chica —tú como sea” (“a girl, little thing, whatever” [01:06:19]). Tamatoa, another male character, chauvinistically calls her “primor” (“darling” [1:00:47]).

Like Ariel, Moana has an overprotective father who prohibits her from travelling beyond a certain boundary (for Ariel, it’s the surface, for Moana, the reef). In Moana’s affirmation “No soy una princesa. Soy la hija del jefe” (“I’m not a princess. I’m the daughter of the chief” [00:52:14]), she bases her identity on her father. At the end of

both movies the relationship between the protagonists and their father is stressed. While Ariel's last line is "I love you, Daddy," Moana is seen in one of the final shots just with her father in a canoe as he paddles. Despite the fact that Chief Tui discourages his daughter from following her dreams and exerts authority —and on one occasion expresses condescension toward her (Moana [...] tenemos *una* regla ["Moana [...] we have *one* rule" [00:14:37]])—, he uses much less disempowering language with Moana than King Triton does with Ariel (3 instances as opposed to 8).

In both films, men sing a song to the protagonists discouraging the women from following their dreams and highlighting how their home is better than other places. In "Bajo el mar" ("Under the Sea"), Sebastian the crab lists all the elements that make life under the sea better than on land. Chief Tui delivers a tribute to his village while convincing Moana she is needed and belongs there with "Tu lugar" ("Where You Are"). The latter has a more positive message, promoting Moana's identity as a member of the village and encouraging her to be a leader for her people, whereas the former emphasizes the luxury of living in the ocean: "[allí arriba] trabajan sin parar y bajo el sol para variar, mientras nosotros siempre flotamos bajo el mar" ("[up there] they work non-stop, under the sun for a change, while we are always floating under the sea" [00:29:45]). The dominance of male figures in both films, therefore, is clear. However, it is worth pointing out that, in *The Little Mermaid*, is it another woman, Ursula, who takes Ariel's voice. The other women characters in *Moana* are supportive or neutral, the only exception being the one instance in which her mother tries to console her by telling her we can't always be who we desire to be, thereby discouraging her from pursuing her dream of being a voyager: "Amor, a veces quién desearíamos ser, lo que desearíamos hacer, no está en nuestro destino" ("Love, sometimes who we desire to be, what we desire to do, is not our destiny" [00:15:50]).

Neither film portrays an important maternal figure. Ariel's mother is not mentioned at all, while Moana's mother has a limited presence and acts more as friend than a figure of authority. She uses the term "linda" ("pretty/pretty thing") and the diminutive, referring to Moana as a child: "Y harás cosas maravillosas, mi linda florecilla" ("And you will do wonderful things, my pretty little flower [00:07:36]), but it is used affectionally.

It is interesting to note that female characters have a more critical voice in *The Little Mermaid* than in *Moana* (16 disempowering remarks versus 1). Males deliver most of the negative dialogue in *Moana* (30 lines compared to 1). One important factor that influences the results of our analysis is how much dialogue men have overall compared to women. We know the statistics for *The Little Mermaid* (male characters speak 68% of the time), but we do not have that information for *Moana*. *Moana* is also a longer movie, lasting 1:47:00 as opposed to 1:23:00, and there is also more dialogue.

The Latin American version of *Moana* portrays a young woman who, despite limited support, realizes her dream. She is hesitant to stand up to her overbearing father. Even though she rebels against him, his approval is of great significance in the end. She reveals confidence when she receives criticism from a male character with a sense of humor and dispenses it back with the same lightheartedness.



## 8. CONCLUSIONS

The Latin American versions of Disney animated features are viewed by millions of children from Mexico and the Spanish-speaking countries of Central and South America, not to mention the considerable Hispanic population in the United States. This multibillion-dollar empire is a socializing agent, exerting significant influence on young perspectives and values. Their portrayal of female princesses is paramount in establishing expectations for young women. Following *The Little Mermaid*, Disney attempted to modernize the image of its heroines by creating more independent women with personal goals that did not involve falling in love with a prince. In our study we analyzed the presence of empowering and disempowering discourse in the Latin American version of two Disney productions, *The Little Mermaid* (1989) and *Moana* (2016), to determine if, in fact, the representation of female protagonists has improved over time in these translations. Our supposition was that empowering speech used by the protagonist or other characters to address her or talk about her helps create a more empowered image of the female lead. In a similar manner, the manifestation of disempowering speech employed by the main character or others when speaking to or about her contributes to a more disempowered representation. From these patterns we hoped to deduce the function of the films in the target culture, specifically with regard to the values they sought to transmit.

We discovered that *Moana* contained a drastically higher number of examples of empowering dialogue: 50 as opposed to 9 in *The Little Mermaid*. At the same time, *The Little Mermaid* revealed a greater number of manifestations of disempowering speech: 47 versus 34.

All of the empowering dialogue in *The Little Mermaid* came from the princess herself, as she received no positive reinforcement from other characters, male or female. Moana, on the other hand, benefitted from encouraging speech from other characters representing both genders: 12 lines from men and 10 lines from women.

With regard to disempowering language, males were more critical than females in *The Little Mermaid* (17 as opposed to 27). The high number of examples from females is no doubt due to the presence of Ursula. Men, in contrast, deliver almost all of the negative dialogue in *Moana* (35 lines compared to 1). Maui's character is responsible for 26 of the 35 disempowering comments.

Moreover, traditional behaviors or qualities associated with women were promoted more in *The Little Mermaid* than *Moana* (9 instances versus 1). Non-traditional behaviors associated with women were not encouraged in either feature (both revealed only 1 instance). *The Little Mermaid* exhibited more praise based on appearance than *Moana* (8 times as opposed to 1), as well as less emphasis on achievement or skill (0 comments compared to 6).

We can draw the following conclusions from our results:

- Women characters are showing more support for the female protagonists than before;
- Men, particularly fathers, continue to be critical or authoritative toward young women;

- Male characters other than the father figure can speak to women using discouraging discourse as long as they are presented as humorous caricatures that are not to be taken seriously;
- The female protagonists have become more assertive and advocate for themselves more;
- Whereas traditional behaviors associated with women are promoted less, there is no increase in the encouragement of non-traditional behaviors;
- More emphasis is placed on achievement or skill.

These results allow us to make inferences regarding the function of the translations: The Latin American version of *The Little Mermaid* transmits the values of independence and a sense of curiosity and adventure, but strives first and foremost to entertain and relate a classic story. Although the story is not based on a fairy tale, the Latin American translation of *Moana* is also meant to entertain. In fact, Disney entertains not only the child viewer but also the adult viewer, through subtle, ironic references, seen, for example, in the self-mockery expressed through the character of Maui. The values relayed in the studied version of *Moana* are more abundant and prevalent than those presented in the analyzed translation of *The Little Mermaid*. They include autonomy, leadership, being true to oneself, discovering one's identity, and exploring the world but returning home to your family and community with a new-found perspective. In terms of ideals represented in both movies, *Moana's* socializing purpose is more progressive in nature.

Based on these conclusions, we can affirm that, overall, in Latin America, Disney is presenting more empowering and less stereotypical representations of their female protagonists. As a result, their influence on young viewers is more positive than it was nearly thirty years ago. Despite this progress, there are still some areas that those involved in the translating process for the Latin American versions of the movies need to address, particularly the authoritative and critical attitude of father figures and other male characters, as well as the lack of encouragement of non-traditional behaviors associated with women.

There are innumerable factors that determine the overall representation of the female protagonists. Most studies up until now have concentrated on narrative and visual elements that comprise said representation. Our analysis is linguistic in nature, focusing on empowering and disempowering speech, and therefore represents an advancement in this line of inquiry. Nonetheless, our findings are limited to our case study of two films. Moreover, as mentioned in Section 7, we are lacking data as to how many lines are delivered by male characters versus female characters in *Moana*. (*Moana* is a longer movie and contains more dialogue overall.) A more comprehensive analysis of a corpus including all of the Disney princess films, taking into consideration the length of each, is necessary to reach irrefutable conclusions with respect to the change in empowering versus disempowering speech over time. Such conclusions could be combined with those of studies of other aspects of the films in order to gain a greater appreciation of the portrayal of the female protagonists in the Latin American versions of Disney films over time.

Despite the unlimited possibilities moving forward, this case study helps take us one step further in understanding the representation of female protagonists in the Latin American versions of Disney films which, through the availability of DVDs and online platforms, have an immeasurable impact on young viewers today.

#### ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank Loretta Hauslauer, a student at William Smith College majoring in Sociolinguistics and Education, for her help with the research and data analysis for this article. She is well on her way to becoming a fine scholar, and I look forward to reading her future contributions to this field as she continues to develop her passion and talent.

#### APPENDIX 1: ANALYSIS OF *THE LITTLE MERMAID*

##### A. EMPOWERING SPEECH

Table 1: Ariel's dialogue

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
1	00:13:04	¡No son barbaros! Son-	Daddy, they're not barbarians!	Ariel to King Triton	Authority
2	00:13:12 -	Ya tengo 16 años. No soy una niña.	I'm 16 years old. I'm not a child anymore.	Ariel to King Triton	Self-advocacy
3	00:13:20	Si me dejaras explicarte que-	But if you would just listen-	Ariel to King Triton	Authority

Table 1: Ariel's dialogue (continued)

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
4	00:16:05	<p>♪ Yo quiero ver algo especial. Yo quiero ver una bella danza. Y caminar con los (¿Cómo se llaman?) Ah-pies [...]</p> <p>Y poder ir. A descubrir. Que siento al estar ante el sol. No tiene fin. Quiero saber más, mucho más. [...]</p> <p>Quiero explorar- sin importarme cuándo volver. El exterior, quiero formar, parte de él.</p>	<p>♪I wanna be where the people are. I wanna see, Wanna see 'em dancin'. Walkin' around on those (Whad'ya call 'em?) Oh - feet [...]</p> <p>Up where they walk. Up where they run. Up where they stay all day in the sun. Wanderin' free. Wish I could be, part of that world. [...]</p> <p>Love to explore that shore above. Out of the sea. Wish I could be, part of that world</p>	Ariel	Non-traditional behaviors
5	00:20:36	¡Cállate! ¡Te van a oír!	Scuttle, be quiet! They'll hear you!	Ariel to Scuttle	Authority
6	00:35:11	¡Ni siquiera lo conoces!	You don't even know him!	Ariel to King Triton	Authority
7	00:35:20	¡Es que yo lo amo!	Daddy, I love him!	Ariel to King Triton	Self-advocacy
8	00:35:30	No importa.	I don't care.	Ariel to King Triton	Authority
9	01:12:20	¡Eres un monstruo!	You- You monster!	Ariel to Ursula	Authority

B. DISEMPOWERING SPEECH

Table 1: Male dialogue to or about Ariel

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
1	00:09:12	Ariel, ¿Cómo estás, linda?	Ariel, how you doin' kid?	Scuttle to Ariel	Condescension or patronization
2	00:12:09	Gracias a tu negligencia.	As a result of your careless behavior.	King Triton to Ariel	Reproach
3	00:12:50	Subieron a la superficie otra vez, ¿Verdad?!	Oh, you went up to the surface again, didn't you? Didn't you?!	King Triton to Ariel	Reproach
4	00:12:55	Ay, Ariel, ¿cuántas veces debo decírtelo?	Oh Ariel, how many times must we go through this?	King Triton to Ariel	Reproach
5	00:13:07	¿Son peligrosos! ¿Crees que me gustaría ver a la más pequeña de mis hijas atrapada en un anzuelo?	Do you think I want to see my youngest daughter snared by some fisher's hook?	King Triton to Ariel	Overprotectiveness
6	00:13:14	¿No me levantes la voz, jovencita! ¿Mientras vivas bajo mi océano, obedecerás mis reglas!	Don't you take that tone of voice with me, young lady! While you live under my ocean, you will obey my rules!	King Triton to Ariel	Reproach; Condescension or patronization
7	00:14:04	Necesita una supervisión constante [...] alguien que la vigile para no se meta en problemas.	Ariel needs constant supervision [...] Someone to watch over her - to keep her out of trouble.	King Triton to Sebastian	Overprotectiveness
8	00:14:19	[...] una jovencita cabezadura	[...] headstrong teenager	Sebastian	Condescension or patronization

Table 1: Male dialogue to or about Ariel (continued)

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
9	00:18:40	Oh. Oh, sí, sí. Tu colección.	Oh. I see. Your collection.	Sebastian to Ariel (sarcastically)	Condescension or patronization
10	00:18:53	Ariel, estás bajo mucha presión. Ven conmigo. Te llevaré a casa y entonces...	Ariel. You're under a lot of pressure down here. Come with me, I'll take you home and get you something warm to drink.	Sebastian to Ariel	Condescension or patronization
11	00:26:10	Una chica... vino a rescatarme [...]. Tenía la voz... más hermosa.	A girl- rescued me [...] she had the most beautiful voice.	Prince Eric to Grimsby	Traditional behaviors
12	00:28:42	Bájate de las nubes y pon tus aletas en el agua.	Will you get your head out of the clouds and back in the water where it belongs?	Sebastian to Ariel	Discouraging dreams
13	00:29:15	♪ Tú crees que en otros lagos las algas más verdes son. Y sueñas con ir arriba, ¡Qué gran equivocación! ¿No ves que tu propio mundo no tiene comparación? ¿Qué puede haber allá fuera que causa tal emoción?.	♪ The seaweed is always greener in somebody else's lake. You dream about going up there but that is a big mistake. Just look at the world around you, right here on the ocean floor. Such wonderful things around you. What more are you looking for?	Sebastian to Ariel	Discouraging dreams

Table 1: Male dialogue to or about Ariel (continued #2)

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
14	00:32:12	Alguien va a tener que atarle a esa niña las aletas al piso.	Somebody's got to nail that girl's fins to the floor.	Sebastian (about Ariel)	Overprotectiveness
15	00:35:03	¡Ya lo sabes, Ariel! ¡Todo el mundo lo sabe!	Ariel, you know that! Everyone knows that!	King Triton to Ariel	Reproach
16	00:35:23	No...¿has perdido la cordura?	No... have you lost your senses completely?	King Triton to Ariel	Reproach
17	00:36:43	Pobrecita niña. Pobre niña tan linda.	Poor child. Poor, sweet child.	Flotsam and Jetsam to Ariel	Condescension or patronization
18	00:47:10	¡No me muevas así la cabeza, jovencita!	And don't you shake your head at me, young lady!	Sebastán to Ariel	Reproach; Condescension or patronization
19	00:48:04	[silbido]	[catcall]	Scuttle to Ariel	Praise appearance
20	00:48:06	Te ves estupenda. Sensacional.	You look great, kid. You look sensational.	Scuttle to Ariel	Praise appearance
21	00:49:29	Cálmate. Te ayudaré. No te preocupes. Vamos, estarás bien.	Don't worry, don't worry. I'll help you. Come on, come on, you'll be okay.	Prince Eric to Ariel	Condescension or patronization
22	00:50:58	Ohh, Eric, ¿no parece un sueño?	Oh, Eric, isn't she a vision?	Grimsby to Prince Eric	Praise appearance
23	00:51:02	Ahh, qué linda.	You look wonderful.	Prince Eric to Ariel	Praise appearance

Table 1: Male dialogue to or about Ariel (continued #3)

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
24	00:55:44	Mañana cuando te lleve a pasear, te vas a arreglar como nunca. Vas a pestañear- así. Parar la trompita -así.	Tomorrow, when he takes you for that ride, you gotta look your best. You gotta bat your eyes- like this. You gotta pucker up your lips- like this.	Sebastian to Ariel	Praise appearance
25	01:02:59	Eric, disculpa, pero, ¿mejor que la mujer de tus sueños, sea una de carne y hueso, cariñosa y amorosa, que además tienes enfrente?	Eric, if I may say, far better than any dream girl is one of flesh and blood, one warm and caring, and right before your eyes.	Grimsby to Prince Eric	Traditional behaviors

Table 2: Female dialogue to or about Ariel

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
26	00:11:03	Sí, princesita, date prisa.	Yessss, hurry home, princess.	Ursula	Condescension or patronization
27	00:11:53	...su hermosa hija pequeña.	...this pretty little daughter of his.	Ursula	Condescension or patronization
28	00:27:20	La muchachita está enamorada...	The child is in love...	Ursula	Condescension or patronization
29	00:27:31	La hijita testaruda del Rey Tritón...	King Triton's headstrong, lovesick girl...	Ursula	Condescension or patronization
30	00:39:30	Qué ejemplar, Linda.	He is quite a catch, isn't he?	Ursula to Ariel	Condescension or patronization



Table 2: Female dialogue to or about Ariel (continued)

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
31	00:39:34	Bueno, pececita...	Well, angelfish...	Ursula to Ariel	Condescension or patronization
32	00:39:49	Pero, pequeña y dulce niña...	My dear, sweet child...	Ursula to Ariel	Condescension or patronization
33	00:42:13	Así es...pero tendrás a tu hombre.	That's right... but you'll have your man.	Ursula a Ariel	Traditional behaviors
34	00:42:53	¡Eso no importa! Te ves muy bien. ¡No olvides que tan solo tu belleza es más que suficiente!	You'll have your looks! Your pretty face! And don't underestimate the importance of body language!	Ursula a Ariel	Praise appearance
35	00:43:03	♪ Los hombres no te buscan si les hablas. No creo que los quieras aburrir. Allá arriba es preferido que las damas no conversen a no ser que no te quieras divertir.	♪ The men up there don't like a lot of blabber. They think a girl who gossips is a bore. Yes, on land it's much preferred for ladies not to say a word. And after all, dear, what is idle prattle for?	Ursula a Ariel	Praise appearance
36	00:43:51	Qué tonta es.	Now I've got her, boys.	Ursula to Flotsam and Jetsam	Condescension or patronization
37	00:49:47	Ay, pobrecilla.	Oh, the poor thing.	Carlotta to Ariel	Condescension or patronization
38	00:50:49	Entra, linda. Que no te dé pena.	Come on, honey, don't be shy.	Carlotta to Ariel	Condescension or patronization
39	01:11:23	La hija del Rey del Mar es una mercancía codiciada. Pero estaría dispuesta a intercambiarla...por otro pez aún mejor.	The daughter of the great sea king is a very precious commodity. But I might be willing to make an exchange for someone even better.	Ursula to King Triton	Praise appearance

Table 2: Female dialogue to or about Ariel (continued #2)

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocut or	Category
40	01:12:25	¡Suéltame, atrevida!	Don't fool with me, you little brat!	Ursula to Ariel	Reproach; Condescension or patronization

Table 3: Ariel's dialogue

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
41	00:10:36	¡Papá va a matarme!	My father's gonna kill me!	Ariel to Flounder	Traditional behaviors
42	00:25:30	<p>♪ Quisiera poder quedarme a tu lado. Me gustaría tanto verte feliz.</p> <p>[...]</p> <p>Y disfrutar bajo el sol tu compañía sin condición.</p> <p>[...]</p> <p>Por ti vendré.</p> <p>[...]</p> <p>Parte de él.</p>	<p>♪ What would I pay to stay here beside you. What would I do to see you smiling at me?</p> <p>[...]</p> <p>If we could stay all day in the sun.</p> <p>[...]</p> <p>Part of your world.</p> <p>[...]</p> <p>Part of your world.</p>	Ariel to Prince Eric	Traditional behaviors
43	00:28:38	Ahh... me quiere...hmmm...no me quiere...¡Ohh! ¡Sí, me quiere! ¡Lo sabía!	He loves me... hmmm, he loves me not... He loves me! I knew it!	Ariel (picking off the petals)	Traditional behaviors
44	00:34:29	Pero, Eric, ¿que huya contigo?	Why, Eric, run away with you?	Ariel to statue of Prince Eric	Traditional behaviors

Table 3: Ariel's dialogue (continued)

#	Time	LA Spanish	Original Version	Speaker/ Interlocutor	Category
45	00:35:20	¡Es que yo lo amo!	Daddy, I love him!	Ariel to King Triton	Traditional behaviors
46	01:13:14	Eric, tienes que irte de aquí.	Eric, you've got to get away from here.	Ariel to Prince Eric	Traditional behaviors

APPENDIX 2: ANALYSIS OF *MOANA*

A. EMPOWERING SPEECH

Table 1: Male dialogue to or about Moana

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
1	00:07:27	Eres la siguiente gran jefa de nuestro pueblo.	You are the next great chief of our people.	Chief Tui to young Moana	Potential
2	00:08:03	♪ El pueblo de Motunui es tu lugar.	♪ The village of Motunui is all you need.	Chief Tui to Moana	Potential
3	00:08:30	♪ ¿Adónde vas? Moana, tu pueblo es este. Un líder requerirá y allí estarás.	♪ Don't walk away. Moana, stay on the ground now. Our people will need a chief and there you are.	Chief Tui to Moana	Identity

Table 1: Male dialogue to or about Moana (continued)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
4	00:10:33	Es un lugar sagrado, Moana, un paraje de jefes. Llegará pronto al día en el que subirá a esta cima y pondrás una roca en esta montaña. Como yo lo hice. Como mi padre lo hizo. Y su padre, y todo jefe que ha existido. ¡Y ese día, cuando añadas tu roca, habrás hecho que toda esta isla crezca! Eres el futuro de nuestro pueblo Moana, y ellos no están allí, están justo aquí. Es tiempo de tomar el lugar que te corresponde.	This is a sacred place. A place of chiefs. There will come a time when you will stand on this peak and place a stone on this mountain. Like I did. Like my father did. And his father, and every chief that has ever been.  And on that day, when you add your stone, you will raise this whole island higher! You are the future of our people, Moana. They are not out there. They are right here. It's time to be who they need you to be.	Chief Tui to Moana	Potential
5	00:11:22	♪ El pueblo nos da su fe, (uh, ¡ajá!) El pueblo nos da  La isla todo nos lo da  ¿Y quién se va?	♪ The village believes in us (ha!, that's right), the village believes (ha!). The island gives us what we need, and no one leaves.	Chief Tui and Villagers to Moana	Identity
6	00:13:48	Esto es lo tuyo.	This suits you.	Chief Tui to Moana	Praise achievements
7	01:05:56	Oye, yo aprecio lo que hiciste allí abajo. Tienes agallas.	Listen, I uh appreciate what you did down there. [...] Took guts.	Maui to Moana	Praise achievements

Table 1: Male dialogue to or about Moana (continued #2)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
8	01:13:31	Si yo fuera el océano, creo que también buscaría una linda no-princesa que reanudara eso.	If I were the ocean, I think I'd be looking for a curly-haired non-princess to start that again.	Maui to Moana	Non-traditional behaviors; Potential
9	01:13:50	Moana de Motunui, como verás, oficialmente has llegado a Maui al otro lado del océano. "¡Wow! Moana, Moana, Moana".	Moana of Motunui, I believe you have officially delivered Maui across the great sea. "Wow, Moana, Moana, Moana."	Maui to Moana	Praise achievements
10	01:33:15	Creo que ya tienen uno.	They already have one.	Maui to Moana	Praise achievements
11	01:34:54	Esto es lo tuyo.	It suits you.	Chief Tui	Praise achievements

Table 2: Female dialogue to or about Moana

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
12	00:07:36	Y harás cosas maravillosas, mi linda florecilla.	And you'll do wonderful things, my little minnow.	Sina (Mother) to Moana	Potential
13	00:09:59	♪ Mucho te dio, mas recuerda: Tu voz interior oirás. Y cuando la voz susurra, "Persigue a tu estrella ya"  Moana, esa voz interna eres tú.	♪ Mind what he says, but remember, you may hear a voice inside. And if the voice starts to whisper, to follow the farthest star, Moana, that voice inside is who you are.	Grandma Tala to Moana	Identity
14	00:13:40	Gracias, Moana. Está haciéndolo excelente.	Thanks, Moana. She's doing great.	Villager to Moana and her parents	Praise achievements

Table 2: Female dialogue to or about Moana (continued)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
15	00:22:13	¿Quién eres tú verdaderamente?	Who are you meant to be?	Grandma Tala to Moana	Identity
16	00:27:15	Yo estuve allí ese día. El océano te eligió.	I was there that day. The ocean chose you.	Grandma Tala to Moana	Encouraging dreams
17	00:29:36	Hazlo, hazlo [...]. Pero, debes ir. El océano te eligió.	Go [...], go [...]. You must. The ocean chose you.	Grandma Tala to Moana	Encouraging dreams
18	00:29:52	Y cuando veas a Maui, lo tomas bien de una oreja y dices, “Yo soy Moana de Motunui. Tú subirás a mi bote, cruzarás el océano y regresarás el corazón de Te Fiti”.	And when you find Maui, you grab him by the ear. You say, “I am Moana of Motunui. You will board my boat, sail across the sea, and restore the heart of Te Fiti.”	Grandma Tala to Moana	Encouraging dreams
19	00:30:14	Hija no irás a ningún lado sin que vaya contigo. Hazlo.	There is nowhere you could go that I won't be with you. Go.	Grandma Tala to Moana	Encouraging dreams

Table 2: Female dialogue to or about Moana (continued #2)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
20	01:20:00	<p>♪ Sé de una isleña muchacha. Aislada está del montón. Amando al mar y a su pueblo. Le da a su familia honor. A veces con todo en contra. La historia te va a marcar. Pero esas marcas revelan tu lugar. Tu gente y su amor te cambian. Te guían las enseñanzas. Y nada hará que calle la dulce voz que llevas dentro. Que te dirá suavemente, “Moana, llegaste ya. Moana, escucha. ¿Sabes quién eres tú?”</p>	<p>♪ I know a girl from an island. She stands apart from the crowd. She loves the sea and her people. She makes her whole family proud. Sometimes the world seems against you. The journey may leave a scar. But scars can heal and reveal just where you are. The people you love will change you. The things you have learned will guide you. And nothing on earth can silence the quiet voice still inside you. And when that voice starts to whisper, “Moana you've come so far. Moana, listen. Do you know who you are?”</p>	Grandma Tala to Moana	Potential; Identity

Table 3: Moana's dialogue

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
21	00:11:31	<p>♪ Me quedaré, Mi hogar, mi gente a mi lado Y cuando piense en mañana [...]. Y los guiaré.  También mi gente me guía.  Hacia el futuro unidos.</p>	<p>♪ So here I'll stay, my home, my people beside me. And when I think of tomorrow, I'll lead the way. I'll have my people to guide me. We'll build our future together.</p>	Moana	Potential

Table 3: Moana's dialogue (continued)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
22	00:12:06	¡Lo arreglé!	Fixed!	Moana to villager	Self-advocacy
23	00:13:30	Pues.. hay que cortar las que no estén sanas. Y empezar una cosecha nueva allí.	Well... we should clear the diseased trees. And we will start a new grove there.	Moana to a villager	Authority
24	00:14:05	Que pesquen al fondo de la isla.	Then we'll fish the far side of the island.	Moana to villager	Authority
25	00:14:28	¿Qué tal si pescamos pasando el arrecife?	What if... we fished beyond the reef?	Moana to Chief Tui	Authority
26	00:14:41	Una antigua de cuando había peces.	An old rule when there were fish.	Moana to Chief Tui	Authority
27	00:17:31	♪ Yo sé bien que todos en la isla cumplen bien sus papeles, El mío es rodar tal vez	♪ I know everybody on this island has a role, on this island, So maybe I can roll with mine	Moana	Identity
28	00:17:43	♪ Puedo liderar, darnos fuerza hoy y contenta estar, seguir mi actuación	♪ I can lead with pride, I can make us strong, I'll be satisfied if I play along.	Moana	Potential
29	00:18:57	Lo tengo controlado. Hay más peces pasando el arrecife. Hay más pasando el arrecife. Nada mal.	I can do this. There's more fish beyond the reef. There's more beyond the reef. Not so bad.	Moana (sailing)	Self-advocacy
30	00:28:24	Éramos viajeros. Volveremos a hacerlo.	We were voyagers. We can voyage again.	Moana to the villager	Identity



Table 3: Moana's dialogue (continued #2)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
31	00:30:53	♪ Ese tiempo buscando mi lugar ha pasado. Y sola hoy, al mundo voy. Una otra vez cada ruta que hay. Es mi decisión, no hay retorno ya. [...] y sí, lo sé que allá iré.	♪ I'm on my own, to worlds unknown. Every turn I take, every trail I track is a choice I make, now I can't turn back. [...] And yes, I know, that I can go.	Moana	Self-advocacy
32	00:36:55	Maui, cambiaformas, semidiós del viento y el océano, yo soy Moana de--	Maui, shapeshifter, demigod of the wind and sea. I am Moana--	Moana to Maui (interrupted by Maui)	Authority; Identity
33	00:37:43	Tú no eres mi héroe. Y no me interesa un autógrafo tuyo. Tú fuiste quien robó el corazón de Te Fiti y ahora, sube a mi bote, cruza el océano y ponlo de vuelta.	You are not my hero. And I'm not here so you can sign my oar. I'm here 'cause you stole the heart of Te Fiti and you will board my boat, sail across the sea, and put it back.	Moana to Maui (Moana hits Maui)	Authority
34	00:43:09	Yo soy Moana de Motunui. Este es mi canoa y vas a viajar--	I am Moana of Motunui. This is my canoe and you will journey to Te--	Moana to Maui (interrupted by Maui; thrown from boat)	Authority; Identity
35	00:43:24	Yo soy Moana de Motunui--	I am Moana of Motunui--	Moana to Maui (interrupted by Maui; thrown from boat again)	Authority; Identity
36	00:43:33	Si, y tu vas a regresar el corazón.	Yes, and you will return the heart.	Moana to Maui	Authority

Table 3: Moana's dialogue (continued #3)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
37	00:44:45	No, yo voy guiarnos a Te Fiti y tú lo pondrás la vuelta. Gracias. ♪ "De nada"	No, I'm gonna get us to Te Fiti. So you can put it back. Thank you. ♪ "You're welcome"	Moana to Maui (mocking)	Self-advocacy
38	00:46:45	¿Ya viste? Lo hice yo sola.	Yup. I just did that.	Moana to Maui	Self-advocacy
39	00:49:14	¡Si! ¡Wow! Lo logré.	Yeah! Woo! We did it.	Moana to Maui	Self-advocacy
40	00:51:18	Luego salvar el mundo. ¿Trato?	Then we save the world. Deal?	Moana to Maui	Authority
41	00:52:14	Aclaremos, no soy una princesa. Soy la hija del jefe.	Okay, first, I'm not a princess. I'm the daughter of the chief.	Moana to Maui	Self-advocacy
42	00:53:44	Te dije. Yo dije que lo logaría.	See, I told you I can do it.	Moana to Maui (dreaming)	Self-advocacy
43	00:56:37	El océano te eligió por una razón.	The ocean chose you for a reason.	Moana to herself	Self-advocacy
44	01:00:04	Esto es absurdo. Voy a subir por él y ya.	This is stupid. I'm just gonna walk up and get it.	Moana to Maui	Authority
45	01:00:56	¡No! Es de mi abuela.	Don't! That's my grandma's.	Moana to Tamatoa	Authority
46	01:07:59	Seguiré preguntando.	I'll just keep asking.	Moana to Maui (playful tone; she hits Maui with oar)	Authority

Table 3: Moana's dialogue (continued #4)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
47	01:08:12	¡Solo dime qué es!	Just tell me what it is!	Moana to Maui	Authority
48	01:08:36	Pero, mi isla está agonizando. Así que, aquí me tienes.	But my island is dying. So I am here.	Moana to Maui	Potential
49	01:15:34	¡No! [...] ¡No!	No! [...] No!	Moana to Maui	Authority
50	01:16:20	Creí que podríamos. [...] Creí que yo podría. Puede repararse.	I thought we could make it. [...] I thought I could make it. We can fix it.	Moana to Maui (about his hook)	Authority
51	01:16:51	¡Maui, tienes que regresar el corazón!	Maui, you have to restore the heart!	Moana to Maui	Authority
52	00:17:20	Yo soy Moana de Motunui. Tú subirás a mi bote [...] Cruzarás el océano [...] y regresarás el corazón a Te Fiti.	I am Moana of Motunui. You will board my boat, sail across the sea [...] and restore the heart of Te Fiti.	Moana to Maui	Authority
53	01:17:30	¡Fue el océano el que me eligió!	The ocean chose me.	Moana to Maui	Self-advocacy
54	01:21:31	♪ A esta tierra los conduje así. He viajado lejos. Lo que aprendí soy yo y más. Y me llama. Exterior no es la voz. Es clamor desde el alma. Oleaje leal siempre que sube y baja. Y contigo yo sigo el camino. Has de guiarme. Sabré enfrentar lo que vendrá. Yo soy Moana.	♪ I've delivered us to where we are. I have journeyed farther. I am everything I've learned and more. Still it calls me. And the call isn't out there at all. It's inside me. It's like the tide always falling and rising. I will carry you here in my heart. You remind me that come what may, I know the way. I am Moana.	Moana	Identity

Table 3: Moana's dialogue (continued #5)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
55	01:22:50	Yo soy Moana de Motunui, Subiré a mi bote. Cruzaré el océano y regresaré el corazón de Te Fiti.	I am Moana of Motunui. Aboard my boat, I will sail across the sea and restore the heart of Te Fiti.	Moana	Identity; Self-advocacy

## B. DISEMPOWERING SPEECH

Table 1: Male dialogue to or about Moana

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
1	00:07:21	Lo sé, lo entiendo. Pero no quiero que entres allí. Es arriesgado.	I know, I know, but you don't go out there. It's dangerous.	Chief Tui (Father) to young Moana	Discouraging dreams; Overprotectiveness
2	00:14:37	Moana [...] tenemos <i>una</i> regla.	Moana [...] we have <i>one</i> rule.	Chief Tui to Moana	Reproach
3	00:14:44	¡En lugar de arriesgar a nuestro pueblo con tal de entrar de nuevo en el agua! Siempre que pienso que ya lo superaste. ¡Nadie va más allá del arrecife!	Instead of endangering our people so you can run right back to the water! Every time I think you're past this. No one goes beyond the reef!	Chief Tui to Moana	Condescension or patronization
4	00:38:21	♪ Ok, ok. Ya sé qué pasa aquí. Encuentras la grandeza enfrente a ti. Y no sabes bien qué sentir. ¡Es adorable!	♪ Okay, okay, I see what's happening here. You're face-to-face with greatness and it's strange. You don't even know how you feel. It's adorable!	Mauí to Moana	Condescension or patronization
5	00:41:17	No, no voy a ir Te Fiti con la mocosa.	No, I'm not going to Te Fiti with some kid.	Mauí to mini Mauí	Condescension or patronization

Table 1: Male dialogue to or about Moana (continued)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
6	00:49:18	Felicidades por no morir allí niña. Esa una sorpresa.	Congratulations on not being dead, curly. You surprise me.	Maui to Moana	Condescension or patronization
7	00:49:55	Buscaré mi anzuelo. Fin de la discusión.	I'm getting my hook. End of discussion.	Maui to Moana	Condescension or patronization
8	00:50:13	Niña, soy un famoso héroe.	Little girl, I am a hero.	Maui to Moana.	Condescension or patronization
9	00:52:02	Se le dice navegar, Princesa.	It's called wayfinding, Princess.	Maui to Moana.	Condescension or patronization
10	00:52:20	Si usas un vestido, y un animal anda contigo, eres una princesa. No eres una navegante, nunca fuiste una navegante, nunca serás una nave--.	If you wear a dress and you have an animal sidekick, you're Princess. You are not a wayfinder. You will never be a wayfinder. You will never be a way--.	Maui to Moana	Condescension or patronization
11	00:52:42	Te juro que eres mala persona.	You are a bad person.	Maui to Moana	Condescension or patronization
12	00:52:20	Si usas un vestido, y un animal anda contigo, eres una princesa. No eres una navegante, nunca fuiste una navegante, nunca serás una nave--.	If you wear a dress and you have an animal sidekick, you're Princess. You are not a wayfinder. You will never be a wayfinder. You will never be a way--.	Maui to Moana	Condescension or patronization
13	00:52:42	Te juro que eres mala persona.	You are a bad person.	Maui to Moana	Condescension or patronization
14	00:55:03	¿Iremos? No. Voy a ir. Tú te quedas aquí, con la otra gallina.	We? No. Me. You are gonna stay here with the other chicken.	Maui to Moana	Condescension or patronization

Table 1: Male dialogue to or about Moana (continued #2)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
15	00:55:39	Oye, hija del jefe, yo creí que tu lugar estaba en la aldea, besando a los bebés y cosas así. ¿Qué? Solo trato de entender por qué tu pueblo decidió enviar a... ¿cómo lo digo? A ti.	So, daughter of the chief. I thought you stayed in the village. You know, kissing babies and things. Hey, I'm just trying to understand why your people decided to send... how do I phrase this? You.	Maui to Moana	Traditional behaviors; Condescension or patronization
16	00:56:20	¡Eres la elegida!	You're the chosen one!	Maui to Moana (mocking)	Condescension or patronization
17	00:56:41	Si te sueltas cantando, voy a empezar a vomitar.	If you start singing, I'm gonna throw up.	Maui to Moana	Condescension or patronization
18	00:56:53	¡Es chiste! Jajaja. Hui, qué sería.	Kidding! Hahaha, so serious.	Maui to Moana	Condescension or patronization
19	00:57:22	Tranquila...	Don't worry...	Maui to Moana	Condescension or patronization
20	00:59:28	Quieta.	Stay.	Maui to Moana	Condescension or patronization
21	00:59:32	Escucha...	Listen...	Maui to Moana (interrupts)	Condescension or patronization
22	01:00:47	Sólo mírame a un ojo, primor. [...] Sí, escoge uno. Escoge uno.	Just pick an eye, babe. [...] Pick one. Pick one.	Tamatoa to Moana	Condescension or patronization
23	01:01:45	♪ Yo soy hermoso, ves baby. "Tienes escuchar a tu corazón". Así te dijo la anciana. En dos palabras voy su frase a destrozar. ¡Te engañó!	♪ Because I'm beautiful, baby. Did your granny say "listen to your heart, be who you are on the inside." I need three words to tear her argument apart. Your granny lied!	Tamatoa to Moana	Condescension or patronization

Table 1: Male dialogue to or about Moana (continued #3)

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
24	01:04:48	Sigues sorprendiéndome.	You keep surprising me.	Tamatoa to Moana	Condescension or patronization
25	01:06:19	Mira, el punto es que para ser una niña, chica, tú como sea, que no tenía por qué ir a ese lugar. Te debo una. Pero casi mueres allí.	Look, the point is ... For a little girl, child thing, whatever, who had no business being down there, you did me a solid. But you also almost died.	Mauí to Moana	Condescension or patronization
26	01:08:04	Deja de hacerme eso, niña. Se acabó.	You need to stop doing that. Back off.	Mauí to Moana	Condescension or patronization
27	01:13:31	Si yo fuera el océano, creo que también buscaría una linda no-princesa que reanudara eso.	If I were the ocean, I think I'd be looking for a curly-haired non-princess to start that again.	Mauí to Moana	Praise appearance
28	01:15:34	¡Da la vuelta! [...] ¡Moana, alto!	Turn around! [...] Moana, stop!	Mauí to Moana	Condescension or patronization
29	01:16:16	Te dije que dieras vuelta.	I told you to turn back.	Mauí to Moana	Condescension or patronization
30	01:16:32	¡No se repara!	You can't fix it.	Mauí to Moana (about his hook)	Condescension or patronization
31	01:17:14	No, estamos aquí porque el océano dijo que eres especial y lo tomaste en serio.	No, we're here because the ocean told you you're special and you believed it.	Mauí to Moana	Condescension or patronization
32	01:17:34	Se equivocó.	It chose wrong..	Mauí to Moana	Condescension or patronization

Table 2: Female dialogue to or about Moana

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
33	00:15:50	El solo espera lograr salvarte. Amor, a veces quién deseáramos ser lo que deseáramos hacer, no está en nuestro destino.	He's hoping he can save you. Sometimes, who we wish we were, what we wish we could do, it's just not meant to be.	Sina to Moana	Discouraging dreams

Table 3: Moana's dialogue

#	Time	LA Spanish	English	Speaker/ Interlocutor	Category
34	00:16:33	♪ Nunca, la perfecta niña he sido.	♪ I wish I could be the perfect daughter.	Moana	Self-doubt
35	00:17:48	Mi voz interior canta otra canción ¿Qué está mal en mí?	But the voice inside sings a different song. What is wrong with me?	Moana	Self-doubt
36	01:08:32	Si no quieres decirlo, no lo digas. Quieres arrojarme del bote, arrójame ya. Quieres decirme que no sé qué debo hacer. Ya sé que no. No sé por qué el océano decidió elegirme. Tienes razón.	You don't wanna talk, don't talk. You wanna throw me off the boat, throw me off. You wanna tell me I don't know what I'm doing. I know I don't. I have no idea why the ocean chose me. You're right.	Moana to Maui	Self-doubt
37	01:18:07	Soy la persona equivocada.  Por favor, elige a alguien más. Elige a otra persona.	I'm not the right person. You have to choose someone else. Choose someone else.	Moana to the Ocean	Self-doubt



## CAPÍTULO V

### *La traducción de Moana al catalán y al español: una perspectiva de género*

Cristina García de Toro  
Universitat Jaume I

#### 1. INTRODUCCIÓN

*Moana* es un musical de aventuras y fantasía ambientado en la Polinesia, estrenado en 2016, y producido por Walt Disney Animation Studios y Walt Disney Pictures. Sus directores son Ron Clements y John Musker, directores también de *The Little Mermaid* (1989) o *The Princess and the Frog* (2009). La película, realizada con animación digital casi en su totalidad, ha obtenido gran éxito de público y taquilla; hasta la actualidad, lleva recaudados 643 millones de dólares en todo el mundo (Box Office Mojo 2019), lo que la convierte uno de los clásicos Disney más taquilleros, junto con *Frozen* (Chris Buck y Jennifer Lee 2013) o *Zootopia* (Byron Howard y Rich Moore 2016).

Diversos factores han contribuido al éxito de la película: la animación, vibrante y colorida, una narrativa ágil, unas canciones pegadizas y, especialmente, la elección de una heroína como protagonista y no una princesa. Moana es una niña fuerte y decidida, cuya misión es salvar al poblado de las desgracias naturales que le acechan; una heroína con sentido del humor, comprometida con la ecología y sin distracciones románticas (Cañadas 2016, Dunsmore 2017, Bazzochi y Tonin en este volumen).

Pero la película, además de éxito, ha generado una extensa opinión. Opiniones positivas y también negativas, como suele ser habitual con las producciones de la compañía (Brode y Brode 2016: XVIII). Quienes valoran positivamente la película, elogian que *Moana* sea una historia diferente del resto de producciones de Disney, una película fresca, sin princesas en busca del príncipe con el que vivir felices (Duralde 2016, Dunsmore 2017, Martín 2016, Machado 2016, To 2016). Se elogia asimismo que el filme transmita un mensaje de respeto por la naturaleza, para evitar desastres ecológicos en el futuro irreparables (Zorrilla 2017), que la película fomente el espíritu de lucha, de superación (Cañadas 2016), que su protagonista no sea de piel blanca, o que el relato se inspire en referentes y tradiciones polinesios. Maui es un semidiós en la cultura polinesia, y la isla de Motu Nui es una isla real que se encuentra en el Pacífico Sur. Por ello, la película se tradujo al maorí, la lengua indígena de Nueva Zelanda, lo que fue

muy beneficioso para esta comunidad lingüística, minoritaria y en riesgo de desaparecer. De acuerdo con Graham (2017), «la historia fue culturalmente sensible con la gente, incluyendo los maoríes, cuyas mitologías se incluyen en la historia [...]. La oportunidad de que los jóvenes vean una película tan popular en su propia lengua podría cambiar su destino después de que fracasaran otras iniciativas más oficiales» (refiriéndose al sistema educativo).

Sin embargo, a pesar de estas opiniones favorables, la película ha recibido también opiniones desfavorables. Y las más negativas tienen que ver con el tratamiento de elementos de la cultura polinesia (Ngata 2016, Ito 2016) y con las cuestiones de género (Coyne *et al.* 2016, Streiff y Dundes 2017b). Estos últimos autores, por ejemplo, se muestran muy críticos con los estereotipos de género sobre los que se construye la película, entre ellos, que la protagonista busque la independencia de un padre sobreprotector, como ocurría en *The Little Mermaid* o *Frozen*, o que su compañero de aventuras, Maui, sea de complejión física hipermasculina (Streiff y Dundes 2017b: 1).

En este capítulo nos vamos a centrar en estos aspectos, en el tratamiento que han recibido los estereotipos y los usos lingüísticos sexistas en las traducciones de *Moana* al catalán y al español de España (no se analiza en este capítulo la versión para Latinoamérica, ya estudiada en el capítulo de Travalia, en este volumen). El punto de partida son las conclusiones que se desprenden de los trabajos de De Marco (2004, 2012) dedicados al estudio de los estereotipos en el cine norteamericano contemporáneo traducido:

«El cine no se limita a reproducir la vida real en una pantalla, sino que refleja esta vida y da a conocer los valores culturales de una sociedad determinada. Por lo tanto, el doblaje y la subtitulación [...] acaban siendo los agentes más importantes a la hora de transmitir lugares comunes, puntos de vista y estereotipos sobre asuntos como clase, etnia y género. Descubrimos así que en palabras y expresiones sexistas es donde más claramente se reflejan estereotipos de género y que la representación de la mujer que se desprende de estas expresiones es muy parecida en la cultura norteamericana y en la española, a pesar de las diferencias lingüísticas entre los idiomas.» (De Marco 2004 s/p)

Partiendo de esta premisa, esto es, del poder que tiene el doblaje para transmitir estereotipos a través de las elecciones semánticas, seleccionaremos las escenas que contengan estereotipos y marcas sexistas en el texto original inglés y observaremos cuál ha sido el tratamiento que han recibido en las versiones dobladas al español y al catalán, es decir, si estos elementos se perpetúan en las traducciones, o si se eliminan o se refuerzan. Y si se observan divergencias entre las dos traducciones analizadas.

## 2. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES

La película gira en torno al robo del corazón de Te Fiti por parte de Maui y su restitución final por parte de Moana. La película comienza con el relato de las desgracias que le ocurrieron al poblado hace mil años a causa de este robo. Te Fiti, una diosa todopoderosa, había creado vida en las islas, pero Maui, un semidiós poseedor de un anzuelo

mágico, le robó el corazón y, con él, el poder de la creación. Como consecuencia, Te Fiti se convirtió en Te Kā, un monstruo de lava y fuego, vengativo y despiadado, causante de la devastación del planeta y de los peligros de los océanos. Te Kā luchó con Maui para recuperar el corazón robado, pero, en la lucha, el corazón de Te Fiti y el anzuelo de Maui cayeron al fondo del mar, de manera que Maui perdió sus poderes y Te Kā no pudo volver a su estadio original, y todo empezó a secarse. Pero la leyenda cuenta que alguien que se atreva a ir más allá del arrecife encontrará a Maui, lo guiará por el océano para encontrar el corazón de Te Fiti y salvará al poblado. Y la elegida es Moana. Esta, con la ayuda del océano, que la protege, y de Maui, su compañero de aventuras, consigue cumplir su designio, devolver el corazón a Te Fiti.

Nos encontramos frente a una trama que muestra un fuerte protagonismo de Moana y Maui, por un lado (en el papel de la heroína y el ayudante de la heroína, respectivamente), y del personaje de Te Fiti/Te Kā (la diosa/el monstruo), por otro. Moana es la hija del jefe del poblado y la futura sucesora de este. Una niña valiente y decidida, que, animada por los consejos de su abuela, se atreve a cruzar la barrera de coral (algo que tiene completamente prohibido por su padre), y a emprender la travesía para devolver el corazón a Te Fiti. Maui, es un semidiós del bien y el mal que debe su poder al anzuelo mágico y a la capacidad de transformarse en distintos animales, desde pez a halcón, pasando por escarabajo, abeja o iguana. De su aspecto físico llama la atención su corpulencia y sus tatuajes. Los tatuajes son propios de la cultura polinesia (Le Breton 2016), y los de Maui representan cada una de sus hazañas (por ejemplo, Maui haciendo emerger archipiélagos), tienen, además, la peculiaridad de cobrar vida, como imágenes en movimiento, en distintos momentos de la película.<sup>1</sup> Y completa el triángulo el personaje de Te Fiti, la Isla Madre, símbolo de la Madre Tierra. Su corazón tenía el poder de crear vida, pero cuando Maui se lo robó, Te Fiti se transformó en Te Kā, un monstruo incandescente e iracundo, que provocó que las desgracias naturales se cernieran sobre la Tierra.

### 3. SEXISMO EN *MOANA*

El estreno de *Moana* no deja indiferente a la crítica. El punto de mira se pone esencialmente en las cuestiones relacionadas con el género. Hay quienes opinan que *Moana* es una película feminista (Martín 2016), quienes aplauden que, sin ser feminista, pase sin problemas el test de Bechdel (Acebes 2016), o quienes, como sus directores, opinan que «es la historia de una mujer empoderada» (Musker 2016). Sin embargo, para un sector de la crítica, en especial de ámbitos sociológicos, la película es marcadamente sexista y perpetúa los estereotipos de género (Coyne *et al.* 2016, Streiff y Dundes 2017b).

De acuerdo con estos últimos autores, los estereotipos de género se manifiestan en diversos aspectos. En primer lugar, en la caracterización del personaje de Maui: su

---

1 La corpulencia de Maui ha recibido críticas al perpetuar el estereotipo del sobrepeso de los hombres polinesios: «the depiction [of Maui] perpetuates offensive images of Polynesians as overweight» (Ito 2016).

compleción física, la concepción de sí mismo como *sex symbol*, su ego desmesurado, sus hazañas como guerrero, la cualidad de «cambiaformas», que en Disney es propiedad de los varones (la encontramos por ejemplo en *Pinocchio* —Norman Ferguson et al. 1940—, *Beauty and the Beast* —Gary Trousdale y Kirk Wise 1991—, o *Aladdin* —Ron Clements y John Musker 1992), su transformación favorita como halcón (un ave rapaz, un raptor, en este caso del corazón de una mujer), o que sea portador de un anzuelo, gracias al cual es un semidiós. El anzuelo es esencial para la identidad de Maui, de ahí que el personaje repita constantemente la frase «Without my hook, I'm nothing» (01:16:52). El anzuelo es un símbolo de virilidad y fuerza. Para Dundes (1997) es más incluso, es un símbolo fálico. Por ello, cuando Maui se transforma en halcón, el anzuelo es parte de su cuerpo, más que una herramienta externa.

También el personaje de Te Fiti responde a un planteamiento estereotipado. Te Fiti la Isla Madre. Simboliza a la Madre Tierra y es la poseedora del poder de la creación. Te Fiti representa la fertilidad. Su aspecto es bondadoso, dulce, y su fuerza reside en su corazón (no en su intelecto). Su alter ego, Te Kā, sin embargo, simboliza lo contrario, la maldad y la crueldad, causadas por la infertilidad que le provoca Maui (Streiff y Dundes 2017b: 6).<sup>2</sup>

El personaje de *Moana* también se modela sobre estereotipos. El más destacado, de acuerdo con Streiff y Dundes (2017: 6), es el mito de Electra. La identidad de Moana se construye a partir de la relación con su padre. Moana le dice a Maui: «I'm not a princess. I'm the daughter of the chief» (52:07). El padre de Moana está presente en cada una de las decisiones que ella toma. Es una figura de autoridad, es el jefe del poblado, de reacciones airadas y extremadamente protector (véase Travalía en este volumen).

La madre de Moana también es un personaje estereotipado. De escaso protagonismo, su papel más destacado es servir de elemento cohesionador de la unidad familiar y, por tanto, de garante de la familia unida. La madre de Moana actúa más como amiga que como figura de autoridad; la madre acepta, por ejemplo, que Moana cruce el arrecife. Por tanto, la rebeldía de Moana al cruzarlo se matiza con la imagen de familia unida que transmite la película, y en cuya escenificación la figura de la madre es pieza clave. Un ejemplo de ello lo encontramos en la escena final de la película, en la que Moana antepone la unión familiar a sus logros personales: se prescinde del relato de las hazañas y de las peripecias de Moana en su travesía, y solo se visualiza la imagen de la familia unida. También en la narración están presentes las marcas sexistas, las más ostensibles son las constantes alusiones de Maui, en tono de parodia, a la condición femenina de Moana (la llama *princess*, *girlie*), o las alusiones a su imponente aspecto físico, del que hace alarde: «I Know it's a lot, the hair, the bod» (36:09), como veremos con más detalle en el apartado dedicado al análisis.

2 Para un análisis detallado de la relación entre infertilidad y maldad remitimos al trabajo de Santos (2017). De acuerdo con la autora: «Woman becomes dangerous, monstrous, when the patriarchal desire to harness her sexuality and reproductive power is denied resulting in the marginalization of the infertile woman as both physically monstrous and threatening to the status quo» (Santos 2017: 91).

#### 4. LOS ESTEREOTIPOS Y EL LENGUAJE SEXISTA

Para De Marco (2012: 75-76), un estereotipo es una visión simplificada que tendemos a hacernos de un determinado grupo, comunidad o situación de nuestro entorno. «An ingrained tendency to interpret reality, which may result in derogatory or, more rarely, in ironic (and therefore friendlier) typifications of social groups». Es decir, una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad, generalmente de connotaciones despectivas, y que, siguiendo a Dyer (2002: 14), genera consenso. Y cierto es que los estereotipos pueden ser positivos o negativos, pero la unión de la palabra estereotipo más los términos *femenino* y *masculino* da como resultado dos sintagmas de connotaciones peyorativas. En cuanto a los estereotipos de género, como sostiene González-Vera (2012: 104), estos se basan en «binary oppositions between the actions, roles and responsibilities conventionally attributed to men and women», responden por tanto a una concepción binaria de los sexos, deudora de la visión heteronormativa del concepto de género.

Respecto al lenguaje sexista, lo entendemos como la forma de vehicular las actitudes sexistas a través de los usos lingüísticos, en línea con los postulados de Mills (1995, 2008). «Sexism is not simply ingrained in individual language items but manifests itself at the level of discourses and patterns in language use. [...] These discourses may themselves be institutionalised, and this institutional sexism constitutes a resource that can be drawn on by people who wish to authorise their sexist beliefs» (Mills 2008: 154). Para la autora, el sexismo no está solo presente en elementos lingüísticos individuales, sino que se manifiesta en los discursos y formas de usar el lenguaje, los cuales gradualmente se institucionalizan. Y un potente agente institucionalizador es sin duda Disney (Heydt 2016: 149). De acuerdo con la autora, Disney, en su condición de «the world leader in mass entertainment», es un potente instrumento conformador de ideologías, roles e identidades, y un potente diseminador de modelos lingüísticos y culturales.

Respecto a los conceptos de estereotipo y sexismo, compartimos con De Marco (2012: 75) que, aunque estas dos nociones no parecen estar relacionadas (estrictamente) porque sexismo remite a una actitud discriminatoria (relacionada con la sexualidad en sus diversas manifestaciones), y estereotipo responde a una imagen simplificada que tendemos a hacernos de un determinado grupo, comunidad o situación de nuestro entorno, sin embargo, descubrimos que comparten una base común en la medida en que ambas son el efecto de un proceso mental de categorización, y en ambos casos de carácter peyorativo.

#### 5. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

Para llevar a cabo el análisis, seleccionamos las escenas que contienen estereotipos y marcas sexistas en el texto original (TO) y las contrastamos con sus respectivos doblajes al catalán (VDC) y al español (VDE). Por otro lado, buscamos las escenas que contienen estereotipos y marcas sexistas en los textos meta y que, sin embargo, no están presentes en el TO, siguiendo la metodología descriptiva.

Centramos el análisis en dos aspectos, por un lado, en los estereotipos (femeninos y masculinos), y por otro en las formas sexistas o no sexistas del lenguaje. Por formas

sexistas del lenguaje nos referimos a las formas que responden a usos androcéntricos, como el uso del masculino genérico (masculino como forma no marcada para indicar ambos sexos). Y por lenguaje no sexista nos referimos a formas neutras, que evitan el sexismo (uso de lenguaje inclusivo, uso de formas reivindicativas del rol femenino).

Para la selección y análisis de los ejemplos seguiremos los trabajos de Ortega (1998), Mills (1995, 2008) y De Marco (2004, 2012, 2016). El trabajo de Ortega, de orientación sociológica, resulta útil para la detección de los estereotipos de género; el autor aborda los estereotipos a partir de los cuatro planos de la personalidad: el cuerpo, la inteligencia, el carácter y las relaciones sociales. Los trabajos de Mills, procedentes del análisis crítico del discurso, nos proporcionan las herramientas para desgranar las estructuras discursivas sexistas; la autora sostiene que el discurso nos ofrece material de análisis por su papel determinante en la construcción de las identidades: «Discourse plays such an important role in the construction and negotiation of identities, despite this anachronistic feel to a concern with sexism, discursive structures which are available as a resource to degrade and trivialise those activities associated with women, must still be analysed (Mills 2008: 10). Y este análisis, en su opinión, comprendería tanto el sexismo *overt* (las formas manifiestas de sexismo) como el *indirect sexism* (las manifestaciones indirectas o encubiertas), entre las que destaca el humor, las presuposiciones o las elecciones androcéntricas.

Finalmente, los trabajos de De Marco, en la línea de los estudios de género y traducción enmarcados en la corriente culturalista de los Estudios de Traducción, nos proporcionan los instrumentos de análisis traductológico. Seguiremos esencialmente su trabajo de 2012 en el que la autora analiza las versiones dobladas comercializadas en España e Italia de diez películas de habla inglesa, con el objetivo de observar si los discursos sexistas y los estereotipos de género identificados en los textos originales se trasladan en las versiones dobladas, y si en el traslado se detectan alteraciones.

Los ejemplos se distribuyen en fichas, una por cada ejemplo, con el texto original inglés (VO) en primer lugar, y las versiones dobladas al catalán (VDC) y al español (VDE) a continuación. Analizamos los ejemplos siguiendo el orden de aparición en la película, y consideramos el componente lingüístico, junto con los aspectos acústicos y visuales, y las restricciones formales del doblaje, esencialmente la sincronía fonética, la sincronía cinésica y la isocronía.

#### EJEMPLO 1.

La película se abre con la voz en off de la abuela de Moana. Tala les cuenta a los niños del poblado, en tono de misterio, que Maui robó el corazón de Te Fiti. En el relato, la abuela explica cómo es Maui. Usa para ello los descriptores *warrior*, *shapeshifter*, *trickster*, los cuales, junto con el tono empleado y las imágenes que muestran a un Maui guerrero de mirada desafiante, hacen que la descripción sea terrorífica.

Tabla 1.

Ejemplo 1	TCR: 00:01:21
VO	And one day... The most daring of them all... Voyage across the vast ocean to take it [Te Fiti's heart]. He was a Demigod of Wind and Sea. He was <b>a warrior... a trickster... a shapeshifter</b> who could change form with the power of his magical fish hook.
VDC	I un dia, el més atrevit de tots va travessar el gran mar per apoderar-se'n. Era un semideu del vent i el mar, era <b>un guerrer, un entabanador, un canviaformes</b> capaç de canviar d'aspecte amb el poder del seu ham màgic.
VDE	Y un día, el más osado de todos, cruzó el vasto océano para robarlo. Era un semidiós del viento y el mar, era <b>un guerrero, un embaucador, un cambiaformas</b> capaz de cambiar su aspecto con el poder de su anzuelo mágico.

Leyenda: VO: Versión original. VDC: Versión doblada al catalán.

VDE: versión doblada al español.

En la escena se ven los distintos animales en los que Maui se transforma para llevar a cabo sus hazañas: primero halcón, después iguana, pez, abeja, escarabajo..., hasta que toma forma de hombre, corpulento, tatuado, y con un gigantesco anzuelo en la mano derecha, grande y brillante. Los sustantivos *warrior*, *trickster*, *shapeshifter*, acompañados de la imagen del torso musculoso de Maui llenando la pantalla, son muy representativos del estereotipo masculino sobre el que se construye el personaje: el hombre fuerte, guerrero, embaucador y con el poder de transformarse para conseguir sus objetivos (Streiff y Dundes 2017b).

Este primer estereotipo se mantiene en las traducciones con la misma intensidad que en el TO, a través de las formas *guerrero*, *embaucador*, *cambiaformas* en la VDE, y *guerrer*, *entabanador*, *canviaformes* [Traducción literal en español: guerrero, embaucador, cambiaformas] en la VDC.

#### EJEMPLO 2.

En el siguiente ejemplo continúa la narración de la abuela, ahora con la presentación de Te Kā, el monstruo de lava y fuego en el que se ha convertido Te Fiti cuando Maui le roba el corazón. Se trata también de un personaje estereotipado, que representa a la mujer violada, destructiva y estéril (Streiff y Dundes 2017b), y que se presenta al espectador como *a demon*.

Tabla 2.

Ejemplo 2	TCR: 00:02:32
VO	[Maui] was confronted by another, who sought the heart. Te Kā, <b>a demon</b> of Earth and Fire.
VDC	Maui es va d'haver d'enfrontar amb algú que també volia el cor. ¡Te Kā! <b>Un dimoni</b> de terra i foc.
VDE	[Maui] se las vio con alguien que también ansiaba el corazón, ¡Te Kā! <b>Un demonio</b> de tierra y fuego.

La elección del descriptor *a demon*, para cuya traducción se usan formas gramaticalmente masculinas en catalán (*un dimoni*) y en español (*un demonio*), va a suponer un problema de traducción de gran relevancia en esta película. El inglés carece de morfemas distintivos de género masculino y femenino en los sustantivos y artículos, por lo que *a demon* podría interpretarse como masculino y como femenino. La imagen en esta secuencia ayuda poco. La figura de Te Kā aparece de manera fugaz en tres planos medios de un segundo de duración cada uno, y en ellos es difícil identificar rasgos orientativos de su sexo. No obstante, más adelante (01:24:46), la propia estructura gramatical del inglés ayudará a desambiguar el referente: el pronombre que se usa para referirse a Te Kā es el femenino *her* («Let her come to me» dice Moana— ejemplo 23). De modo que Te Kā lingüísticamente es un demonio femenino para el público que vea la película en inglés.

En cuanto a las traducciones al español y al catalán (*lenguas de género* como las describe la UNESCO 1999), *a demon* se ha traducido, en buena lógica, por su correspondiente *un dimoni* en la VDC y *un demonio* en la VDE. En este caso, nos encontramos ante sustantivos epicenos con un solo género gramatical que se refieren indistintamente a individuos de uno u otro sexo. El género de estos epicenos es masculino. En español y catalán contamos también con epicenos femeninos, como *la persona*, pero en el caso de *demonio* (o *monstruo* que aparece más adelante 00:47:18), se trata de un epiceno masculino, de modo que los determinantes y adjetivos que lo acompañen serán masculinos; en catalán y en español sería *el malvat dimonil el malvado demonio* y no *la malvada dimonilla malvada demonio*.<sup>3</sup> Y esta configuración gramatical del término condiciona en buena medida la interpretación de Te Kā en masculino en esta escena en catalán y español.

No obstante, en catalán, como ocurría también en inglés, en las escenas finales de la película se hará referencia a Te Kā usando el pronombre *la* «La que veig jo no ets tu» [Trad. literal en esp.: la que veo yo no eres tu] (01:24:48). Por lo que, atendiendo a estas cuestiones lingüísticas, se abre la posibilidad de que Te Kā pueda ser un monstruo *femenino* para quienes vean la película en catalán, como ocurría en inglés. Pero para quienes la vean en español, Te Kā con toda probabilidad (y a falta de un estudio de recepción) se percibirá como un monstruo varón, ya que no hemos encontrado ninguna referencia cotextual en femenino en toda la película.<sup>4</sup> Volveremos a esta cuestión al comentar el ejemplo 23, pero avanzamos que la visión de Te Kā como mujer o como hombre comporta una diferencia de planteamiento sustancial. Si es varón, ¿la dualidad Te Fiti (fertilidad) / Te Kā (infertilidad), se transformaría en Te Fiti (la mujer bondadosa) / Te Kā (el hombre vengativo y cruel)?

3 Un ejemplo de ello es el adjetivo/participio masculino que se usa en la película para designar a Te Kā en la VDE y la VDC (01:13:07)

VO: Te Kā was stuck on the barrier islands. It's lava.

VDE: Te Kā está atascado en la barrera. Es lava.

VDC: Te Kā s'ha quedat encallat a les illes barrera. És lava. [Trad. lit. español: Te Kā se ha quedado encallado en las islas barrera. Es lava].

4 Para profundizar en la relación entre género gramatical y traducción remitimos a los trabajos de Castro (2008: 291) y Martín Ruano (2006: 213)



EJEMPLO 3.

El siguiente personaje que se introduce es Moana. En la escena, Moana es bebé y está escuchando la profecía de la abuela. Está fascinada, a pesar de que la narración es aterradora: el corazón de Te Fiti y el anzuelo de Maui llevan mil años vagando por las profundidades del mar, y la oscuridad y la muerte se están apoderando de las islas. Es tan aterrador el relato y el tono de la abuela que todos los niños se asustan, excepto Moana, que aplaude. Y, a continuación, los padres de Moana le dicen:

Tabla 3.

Ejemplo 3	TCR: 00:07:06
VO	Father: <b>You are the next great chief of our people.</b> Mother: And you'll do wonderful things, my little minou. Father: Oh yes, <b>but first... You must learn where you are meant to be.</b>
VDC	Pare: <b>Tu seràs la pròxima gran cap d'aquest poble.</b> Mare: I faràs grans coses, petita meva. Pare: Oi, i tant... <b>Però primer has de saber quin és el teu lloc.</b>
VDE	Padre: <b>Eres la próxima gran jefa de nuestro pueblo.</b> Madre: Y harás cosas maravillosas, renacuaja mía. Padre: Ya lo creo... <b>Pero primero debes aprender cuál es tu lugar.</b>

Llama la atención que tanto la actitud valiente de Moana como la aseveración del padre sobre el poder que ella tendrá en el futuro como sucesora suya («You are the next great chief»), se atenúan con la demostración de autoridad del padre «But first... You must learn where you are meant to be». Esta expresión parece poner freno a la valentía que muestra Moana, y aplacar así la reivindicación feminista de la escena precedente, de una niña más valiente que los otros niños, que no se asusta del relato. Las traducciones transmiten también el mismo planteamiento, presumiblemente por los exhaustivos sistemas de supervisión de Disney para conseguir un producto homogéneo (Whitman-Linsen 1992:17).

EJEMPLO 4.

Continúa planteándose la relación de Moana con su padre. La abuela Tala canta la canción *Where You Are*, en la que anima a la niña a que desobedezca al padre y a que escuche la voz que hay dentro de ella.

Tabla 4.

Ejemplo 4	TCR: 00:09:15
VO	You are your father's daughter, stubbornness and pride. <b>Mind what he says, but remember, you may hear a voice inside...</b> And if the voice starts to whisper to follow the farthest star, Moana, that <b>voice inside is who you are....</b>
VDC	Ets filla del teu pare, tossuda i arrogant. <b>Fes-li molt cas però recorda que potser sents una veu</b> i si la veu xiuxiueja i marca un camí, Vaiana, <b>aquesta veu és el destí.</b>
VDE	Tozuda y testaruda, también eres así, aunque <b>escuches a tu padre, hay siempre una voz en ti</b> , y si empieza a susurrarte que una luz has de mirar, Vaiana, <b>jamás la dejes de escuchar.</b>

En el fragmento consignado, se observa así cierta contradicción discursiva entre defender, en primer lugar, la obediencia al padre para, a continuación, defender la propia asertividad. Y las imágenes también muestran esta misma contradicción: se muestra a una Moana que va creciendo como futura jefa, a la vez que el padre la aleja del mar cada vez que ella corre hacia a la orilla. Asimismo, se le muestran roles (tradicionalmente femeninos) de cuidado, pero también el talante independiente de la abuela, que baila en la orilla y la invita a transgredir.

De modo que el fragmento, que se podría interpretar como una reivindicación feminista en boca de la abuela, continúa respondiendo al estereotipo sobre el que se construye el personaje de Moana, una niña vinculada en todos sus actos a la autoridad paterna. En las soluciones de traducción, ambos TM mantienen este mismo planteamiento.

#### EJEMPLO 5.

En el siguiente ejemplo, *Moana* ya ha crecido, ya es la adolescente que veremos en el resto de la película. En esta escena, el padre la conduce a la cima sagrada, al lugar donde pondrá la piedra, donde la ponen los jefes, como su padre, y todos los anteriores jefes.

Tabla 5.

Ejemplo 5	TCR: 00:09:52
VO	This is a sacred place. <b>A place of chiefs.</b> There will come a time when you will stand on this peak and place a stone on this mountain. Like I did. Like my father did. And his father, and every chief that has ever been. And on that day... When you add your stone you will raise this whole island higher. <b>You are the future of our people, Moana. And they are not out there. There are right here.</b> It's time to be who they need you to be.
VDC	Aquest lloc és sagrat. <b>El lloc dels caps.</b> Arribarà un dia que pujaràs a aquest cim i posaràs una pedra a la muntanya. Com vaig fer jo. Com va fer el meu pare. I el seu pare i tots els caps que hi ha hagut abans. I aquell dia, quan afegeixis la teva pedra, aquesta illa serà més alta. <b>Ets el futur del nostre poble, Vaiana. I no el trobaràs lluny enllà sinó aquí mateix.</b> Has de ser el que aquest poble necessiti.
VDE	Este es un lugar sagrado. <b>Digno de los jefes.</b> Llegará un momento en el que subirás a esta cumbre y pondrás una piedra en la montaña. Como hice yo. Como hizo mi padre. Y su padre, y todos los jefes de nuestra historia. Y ese día, cuando añadas tu piedra, ayudarás a que la isla crezca. <b>Eres el futuro de nuestro pueblo, Vaiana. Y nuestra gente no está lejos. Está aquí mismo.</b> Es hora de que seas quien ellos necesitan.

En este fragmento se hace muy visible la conciencia de género. Se dice que el privilegio de entrar en un lugar sagrado, hasta ahora propiedad de los hombres, será ostentado por una mujer. Un fragmento que se puede interpretar en clave de reivindicación feminista, si consideramos que se visibiliza la necesidad de incluir a la mujer en los lugares tradicionalmente ocupados por hombres. No obstante, de nuevo, esta reivindicación se atenúa con la frase: «You are the future of our people, Moana. And they are not out there. There are right here», en la que el padre le recuerda que no debe salir de la isla, para disfrutar del privilegio, hasta ahora propiedad de los hombres, de

ser la jefa del poblado. En este ejemplo, como en el anterior, las soluciones de traducción mantienen esta contradicción discursiva entre seguir la tradición (paterna) y el empoderamiento (como jefa, pero quedándose en la isla, que es donde está protegida).

EJEMPLOS 6 Y 7.

Un planteamiento similar encontramos en la siguiente escena. El padre, que es quien ha decidido que sea ella la próxima jefa del poblado, no aprueba, sin embargo, una aventura mayor, como es cruzar el arrecife. El padre no quiere que ella se adentre en el mar y le recuerda que su sitio está en la isla. Consigue así que Moana se comprometa a quedarse. Todo ello se expresa de manera colorida y rítmica en forma de canción.

Tabla 6.

Ejemplo 6 y 7	TCR: 00:10:38
VO	<p>Father: The village believes <b>in us</b>.                      All: That's right. The village believe. The island gives us what we need.                      Father: And no one leaves.                      Moana: <b>So here I'll stay. My home and my people beside me.</b>                      And when I think of tomorrow.                      All: There we are.                      Moana: I lead the way. I'll have my people to guide me. We'll build our future together.                      All: Where we are.                      Moana: Cause every path leads you back to.                      All: Where you are.                      Moana: You can find happiness right.                      All: Where you are.... You can find happiness right where you are....</p>
VDC	<p>Pare: El poble confia <b>en tu</b>.                      Tots: I tant. El poble confia. A l'illa hi ha tot el que cal.                      Pare: No en cal marxar.                      Vaiana: <b>Em quedaré. Aquí, al costat del meu poble.</b> I quan arriba el demà.                      Tots: Hi seràs.                      Vaiana: Caminaré, caminaré amb el meu poble, per fer un futur molt millor.                      Tots: Sempre aquí                      Vaiana: Tots els camins ens porten...                      Tots: Sempre aquí.                      Vaiana: Serem feliços tots junts.                      Tots: Sempre aquí.</p>
VDE	<p>Padre: La aldea cree <b>en nosotros</b>.                      Todos: Así es. Nuestra aldea cree. La isla todo nos lo da.                      Padre: Nadie se va.                      Vaiana: <b>Me quedaré. Cuidando aquí de los míos.</b> Y cuando pienso en mi hogar.                      Todos: Aquí está.                      Viana: Les guiaré. Tendré a mi pueblo conmigo. Yo sé que nuestro futuro.                      Todos: Aquí está.                      Viana: Cualquier respuesta que encuentro.                      Todos: Aquí está.                      Vaiana: Y la felicidad.                      Todos: Aquí está</p>

Hemos resaltado dos ejemplos en este diálogo: El primero (ejemplo 6) es el segmento «The village believes in us». Observamos que en el TO, aparece la forma de plural *us*. En la VDE se mantiene ese plural bajo la forma *nosotros* («La aldea cree en nosotros»). Sin embargo, en la VDC, la primera persona del plural se transforma en una primera persona del singular: «El poble confía en tu» [Trad. lit. español: el pueblo confía en ti]. El cambio de focalización en la VDC es llamativo porque, con el uso de *tu*, la responsabilidad recae únicamente en Moana, no en ella y su padre. Por lo que el papel de jefa de Moana es más patente en la VDC que en la VO y la VDE. Descartamos la opción de que la solución tenga que ver con cuestiones de isocronía (es decir de duración equivalente entre enunciados y pausas entre el TO y el TM), puesto que el padre de Moana está fuera de plano cuando pronuncia la frase, por lo que la solución «El poble confía en tu» de la VDC frente a «The village believes in us us» probablemente tiene que ver con cuestiones de *cantabilidad* (Brugué 2013, García 2014, Bazzochi y Tonin en este volumen), lo que justificaría la elección de una forma breve como es *tu*, frente a la solución *nosaltres*.

Brugué, en su trabajo dedicado a la traducción de canciones de Disney, recoge las entrevistas realizadas a Lucía Rodríguez, la traductora de la VDE, y Lluís Comes, de la VDC (Brugué 429-435), y una de las ideas en las que ambos inciden es en el criterio de cantabilidad: «en la traducción de canciones se intenta mantener el sentido de la letra original, a pesar de ello, por motivos relacionados con el ajuste, la rima, el acento o el cómputo silábico de los versos, a menudo no se puede mantener el significado de la canción original por criterios de cantabilidad» (Brugué 2013: 394)<sup>5</sup>.

Lluís Comes (traductor y letrista) comenta que la traducción de canciones es un proceso complejo en el que intervienen diversos agentes (traductor, ajustador letrista, director de doblaje, director musical), por lo que las decisiones de traducción que se toman en un primer estadio se pueden ver modificadas en las distintas etapas del proceso: traducción, ajuste y corrección (Comes, en Brugué 2013: 431). Pero incide en que el peso recae esencialmente sobre el letrista, que es quien realiza la adaptación musical a partir de una traducción literal que realizan los traductores (Brugué 2013: 188). De acuerdo con Comes (2010: 189-192), se toman licencias poéticas para mantener la métrica, el ritmo y la rima.

En el ejemplo que nos ocupa estas licencias se observan en el cambio de *tu* (VDC) frente a *us* (VO), una elección muy justificada en términos de cantabilidad, y también acertada si tenemos en cuenta la construcción del personaje. El padre busca la obediencia de Moana para que se quede en el poblado y para ello utiliza el argumento de que el pueblo confía en ellos (en ambos, el padre y la hija), «The village believes in us», y consigue así que Moana acepte quedarse «So here I'll stay». En la VDC, el argumento «El poble confía en tu», hace recaer toda la responsabilidad en Moana, *tu* implica otorgarle a ella todo el peso como futura jefa del poblado, se le otorga de este modo más poder que en el TO y en la VDE.

En el segundo ejemplo (ejemplo 7), también llama la atención la traducción del segmento: «So here I'll stay. My home and my people beside me». En la VO se observa

---

5 La traducción es nuestra.

cierta contradicción —o ambigüedad— discursiva entre el rol de cuidadora *my home* y el rol de líder *my people*, ambigüedad que se resuelve en las traducciones con la desambiguación de la frase, probablemente de nuevo atendiendo a cuestiones musicales. En la VDE se traduce como «Me quedaré. Cuidando aquí de los míos», se refuerza así el estereotipo del rol de cuidadora. Y en la VDC: «Me quedaré. Aquí, al costat del meu poble» [Traducción literal en español: me quedaré. Aquí, al lado de mi pueblo], con lo que se prioriza el papel de líder frente al de cuidadora, una solución más feminista que en la VDE, como en el ejemplo anterior.

EJEMPLO 8.

El ejemplo que tenemos a continuación corresponde al inicio de la canción *How far I'll go*, una de las canciones emblemáticas de la película (Dries 2016). Moana la canta tras su primer intento de cruzar el arrecife y no conseguirlo. Resignada, regresa a la isla pero expresa sus contradicciones.

Tabla 7.

Ejemplo 8	TCR: 00:15:24
VO	I wish I could be the perfect daughter. But I come back to the water. <b>No matter how hard I try.</b>
VDC	Jo vull poder ser una bona filla. Però aquesta aigua d'aquí l'illa em crida i <b>no sé què fer.</b>
VDE	Solo quiero ser la hija perfecta, pero regreso a la orilla, <b>no hay nada que pueda hacer.</b>

Y observamos lo siguiente en los tres textos. La VO, con la forma «No matter how hard I try», y la VDE con la forma «no hay nada que pueda hacer», muestran una Moana resuelta y decidida. No puede hacer nada en contra de sus deseos, no puede luchar contra la fuerza que la lleva a adentrarse en el mar.

Sin embargo, en la VDC, la forma «no sé què fer» [trad. lit. esp.: no sé qué hacer] muestra una Moana más reflexiva, más dubitativa, por lo que parece más dependiente del poder patriarcal, un estereotipo que no es tan evidente en la VO y la VDE.

EJEMPLO 9.

En el siguiente fragmento continúa la canción:

Tabla 8.

Ejemplo 9	TCR: 00:16:07 [Canción] <i>How far I'll go</i>
VO	If I go, there's just no telling how far I'll go. I know everybody on this island seems so happy on this island. Everything is by design. I know everybody on this island has a role on this island. So maybe I can roll with mine. <b>I can lead with pride, I can make us strong, I'll be satisfied if I play along.</b> But the voice inside signs a different song. What is wrong with me.

Tabla 8. (continuación)

Ejemplo 9	TCR: 00:16:07 [Canción] <i>How far I'll go</i>
VDC	Si me'n vaig no puc saber on arribaré. Jo ho sé, que tothom en aquesta illa, és feliç en aquesta illa, no hi ha res improvisat. Jo sé que tothom en aquesta illa, té una feina aquí a l'illa, també m'hi he de poder adaptar. <b>Els puc dirigir, puc portar el timó, puc aconseguir fer aquest lloc millor, però una veu a dins sempre em diu que no. Però què em passa a mi?</b>
VDE	Si me voy, un mundo nuevo descubriré. Ya sé que aquí todos en la isla piensan que son muy felices. Todos se dejan llevar. Sé que todo el mundo en esta isla tiene un sitio concreto. Todos tienen su lugar. <b>Puedo liderar con fuerza y pasión. Lo puedo intentar. Seguiré mi rol.</b> Pero esa voz canta otra canción. ¿Qué me pasa a mí?

Y observamos que el mensaje que se lee en las tres versiones es distinto. En la VO: «I can lead with pride, I can make us strong, I'll be satisfied if I play along», vemos a una Moana orgullosa, fuerte, decidida, que va a contracorriente.

En la VDC desaparece la idea de orgullo y fuerza, y en su lugar se incide en que Moana puede mejorar el lugar: «puc aconseguir fer aquest lloc millor» [trad. lit. esp: puedo conseguir hacer este lugar mejor], y se refuerza la idea de liderazgo: «puc portar el timó» [trad. lit. esp: puedo llevar el timón].

Y en la VDE se habla de pasión (en lugar de orgullo) y de fuerza: «Puedo liderar con fuerza y pasión». Y esto es lo más llamativo: la introducción de *pasión*, un estereotipo femenino que no está en la VO, que nuevamente puede estar vinculado con cuestiones rítmicas.

## EJEMPLO 10.

En el ejemplo siguiente continúa la canción *How far I'll go*, y aparece la frase que da título a esta y constituye uno de los momentos más destacados de la película.

Tabla 9.

Ejemplo 10	TCR: 00:29:31
VO	See her light up the night in the sea, she calls me. And yes, I know that I can go. There's a moon in the sky and the wind is behind me. <b>Soon I'll know how far I'll go.</b>
VDC	Veig la llum cada nit en el mar que em crida. Ara ja sé el que he de fer. Hi ha una lluna en el cel i el vent m'acompanya. <b>Aviat sabré on aniré.</b>
VDE	En el mar ella está justo ahí, me llama. Me dice allá, que hay que avanzar. Con la luna brillando y el viento a mi espalda, sabré al fin yo, <b>qué hay más allá.</b>

En las tres versiones se reivindica la necesidad de saber, conocer y aventurarse, aunque se observan diferencias entre las tres:

En la VO, «Soon I'll know how far I'll go», se dice que pronto sabrá lo lejos que va a llegar, se focaliza en sus capacidades para llegar lejos.

En la VDE, «sabré al fin yo, qué hay más allá», se focaliza en su sentido de la curiosidad.

En la VDC, «aviat sabré on aniré» [trad. lit. esp: pronto sabré dónde iré], se incide en el sentido que tiene su viaje, en cuál es su destino. De modo que en este caso las tres versiones muestran reivindicación del rol femenino, aunque desde distinto prisma.

EJEMPLO 11.

En el siguiente ejemplo, Moana ha emprendido ya su viaje y, al encontrar a Maui, se entabla entre ambos el siguiente diálogo:

Tabla 10.

Ejemplo 11	TCR: 00:34:45
VO	Moana: Maui, shapeshifter. Demigod of the wind and sea. I am Vaiana of... Maui: Hero of Men. Moana: What? Maui: It's actually, Maui, shapeshifter, demigod of the wind and sea, hero of Men. I interrupted. From the top. Hero of Men. Go. Moana: I am... Maui: Sorry, sorry, sorry, sorry. <b>And women. Men and women. Both. All. Not a guy, girl thing. You know, Maui is a hero to all.</b>
VDC	Vaiana: Maui! El canviaformes, semideu del vent i el mar. Sóc la Vaiana de... Maui: Heroi dels hòmens. Vaiana: Què? Maui: És Maui, el canviaformes, semideu del vent i el mar... heroi del homes. T'he interromput. Torna-hi. Heroi dels homes. Au? Vaiana: Sóc... Maui: Espera, Espera, Espera. <b>I de les dones. Homes i dones. Dels dos. De tots. No va de tios o ties. En Maui és l'heroi de tothom.</b>
VDE	Vaiana: ¡Maui! Cambiaformas, semidiós del viento y el mar. Yo, soy Vaiana de... Maui: Héroe de los hombres. Vaiana: Qué? Maui: El título es Maui, cambiaformas, semidiós del viento y el mar, héroe de los hombres. Te he interrumpido. Empieza. Héroe de los hombres. Sigue. Vaiana: Yo soy... Maui: Perdón, perdón, perdón. <b>Y las mujeres. Los hombres y las mujeres. También. Todo. No va de chicos o chicas. No. Todo. Maui es héroe de todos.</b>

Maui se presenta como un héroe, pero un héroe de los hombres y las mujeres, de todos. Y articula para ello un discurso repetitivo y enfático: «Men and women. Both. All. Not a guy, girl thing. You know, Maui is a hero to all». Esta insistencia en incluir a los hombres y las mujeres no deja de ser llamativa y, a su vez, es algo novedoso en Disney. Se puede interpretar como un indicativo de que la compañía está tomando conciencia de la necesidad de revisar el lenguaje sexista, como ya hiciera con la representación del género, especialmente a partir *Mulan* (Tony Bancroft y Barry Cook 1998) o *Brave* (Mark Andrews y Brenda Chapman 2012) (González-Vera 2015: 21), y de las cuestiones raciales o étnicas (Cheu 2013), no obstante, este gesto se puede interpretar también

como un mecanismo de compensación de tantos estereotipos que pueblan la película, en su construcción y planteamiento, y en la caracterización de los personajes. Desafortunadamente, no hemos encontrado más ejemplos en la película para refrendar esta afirmación, por lo que lo que su valor es únicamente como indicio.

#### EJEMPLO 12.

El siguiente ejemplo corresponde a las escenas en que Maui canta la canción titulada *You are welcome*, otra de las canciones más aplaudidas de la película. Si en la canción anterior, *How far I'll go*, era Moana la protagonista, ahora es Maui. En ella le recuerda quién es y por qué le debe estar agradecida. Maui le pide que le dé las gracias por todo lo que ha hecho por la humanidad en estos mil años: el fuego para que no tuvieran frío, el sol para que las noches fueran más cortas, o que el viento soplara suavemente para ayudar a los barcos. Hazañas que lleva tatuadas en su cuerpo, siguiendo la costumbre polinesia. Durante toda la canción, la cámara enfoca los imponentes músculos tatuados de su torso y brazos.

Tabla 11.

Ejemplo 12	TCR: 00:36:09
VO	I see what's happening, yeah. You're face to face with greatness, and it's strange. You don't even know how you feel. It's adorable! Well, it's nice to see that humans never change. Open your eyes, let's begin. Yes, it's really me, it's Maui. Breathe it in. <b>I know it's a lot. The hair, the bod!</b> When you're staring at a demigod. What can I say except you're welcome. For the tides, the sun, the sky. Hey, it's okay, it's okay, you're welcome. I'm just an ordinary demiguy.
VDC	Ja veig el que deu passar, doncs que ara amb l'excel·lència t'has topat i no saps què fer ni què dir. És fantàstic! Que bonic que és veure humans que no han canviat. Obre bé els ulls, comencem. Sí, ja ho veus, sóc jo en Maui, el millor! <b>Són massa per a tu els cabells i el cos.</b> Perquè veus un semidéu tan gros. Què més puc dir que no es mereixen. Aquest mar, el cel i el sol. Et dic de res i no es mereixen, però sóc un <i>semipaió</i> ben normal.
VDE	Ya sé lo que pasa aquí, se te hace raro la grandeza ver, y no sabes bien qué sentir, ¡adorable! Los humanos veo que nunca cambiaréis. Abre tus ojos, vamos ya, sí, asúmelo, soy Maui de verdad, <b>admírame bien, qué bueno estoy.</b> Estás justo enfrente de un semidiós. Te puedo decir solo de nada, por el cielo, el mar y el sol, no hay de qué, está bien, de nada, soy sólo un tipo cachas muy normal.

Una de las frases que más llama la atención es «I know it's a lot. The hair, the bod!», en la que incide en lo fornido de su cuerpo y la belleza de su cabello. El estereotipo de fuerza y virilidad es tan exagerado (tanto por estas palabras, como por las imágenes de sus músculos tatuados), que la escena se puede interpretar en clave de parodia. En estas frases se aprecia la visión caricaturesca del personaje. Las traducciones mantienen el mismo tono paródico que articula el discurso de Maui. En la VDC se escucha «Són massa per a tu els cabells i el cos» [trad. lit. esp: son demasiado para ti el cabello y el cuerpo]. Y en la VDE «admírame bien, qué bueno estoy», que además se completa con la frase final «un tipo cachas». La VDE es incluso más exagerada que la VDC y que el TO, lo que no parece disonante en este contexto en el que la exageración es la premisa, aunque se agrega un componente sexual que no estaba en el TO.



EJEMPLO 13.

En el siguiente ejemplo, Maui le quita la barca a Moana para ir a recuperar su anzuelo y la encierra en una cueva. Pero uno de sus tatuajes le hace la señal de que vaya a sacar a Moana de la cueva y la acompañe en su aventura. La respuesta de Maui al tatuaje es la siguiente:

Tabla 12. Lenguaje sexista

Ejemplo 13	TCR: 00:38:50
VO	No. I'm not going to Te Fiti with some <b>kid</b> .
VDC	No penso anar a Te Fiti amb una <b>nen</b> a.
VDE	No. Paso de ir a Te Fiti con una <b>niñata</b> .

En el TO Maui infravalora a Moana por ser pequeña. Mientras que en la VDC y la VDE, con las formas *nen*a y *niñata*, la infravalora por ser pequeña y por ser chica. En este caso, el refuerzo del sexismo en las traducciones (más acusado incluso en la VDE con la forma peyorativa *niñata*) puede explicarse por las características propias de las lenguas, como es la flexión de género en los sustantivos, aunque también probablemente por la voluntad de enfatizar los rasgos machistas de Maui, presentes en su lenguaje sexista, e incidir así nuevamente en el tono de parodia con que se construye el personaje de Maui, siguiendo con la argumentación del ejemplo anterior.

EJEMPLO 14.

El siguiente ejemplo corresponde a la escena en que Moana y Maui luchan contra los Kakamora (centenares de cocos agresivos) y, en concreto, al momento en que Moana consigue sacar el arpón que los Kakamora habían lanzado al barco de Moana y que les impedía avanzar.

Tabla 13.

Ejemplo 14	TCR: 00:43:59
VO	Yep, I just did that.
VDC	Sí, ho he fet jo, això.
VDE	Sí, eso ha sido obra mía.

Con esta frase «Yep, I just did that», se muestra a una Moana muy empoderada, ha hecho algo que no es fácil siendo una chica. La frase refuerza una imagen que ya en sí misma es muy explícita del esfuerzo que le ha supuesto sacar el arpón. El doble código (el visual y el lingüístico) multiplican la potencia de una expresión reivindicativa del poder de las mujeres, y las dos traducciones responden bien a estos ingredientes.

EJEMPLO 15.

En el siguiente ejemplo, Maui y Moana recuperan la piedra que los Kakamora les habían robado. La recuperan gracias a la perseverancia de nuestra protagonista. Este es el diálogo:

Tabla 14. (continuación)

Ejemplo 15	TCR: 00:46:19
VO	Moana: We did it. Maui: Congratulations on not being dead, <b>girlie</b> . <b>You surprise me</b> .
VDC	Vaiana: Visca! Maui: Veig que estàs viva. Enhorabona, <b>menuda</b> . <b>M'has sorprès</b> .
VDE	Vaiana: ¡Yuhu! ¡Lo conseguimos! Maui: Enhorabuena por seguir viva, <b>pequeñuela</b> . <b>Me has sorprendido</b> .

Como ocurría en el ejemplo 13, el lenguaje sexista de Maui, en este caso a través de la frase «girlie. You surprise me», responde a la voluntad de parodiar el estereotipo de superioridad y fuerza de Maui. La hazaña de Moana sorprende a Maui porque es chica y porque es pequeña. La elección semántica de los apelativos *menuda* de la VDC y *pequeñuela* de la VDE es muy acertada.

## EJEMPLO 16.

Tras la anterior demostración de fuerza de Moana, Maui se convence de ir con ella a recuperar el corazón de Te Fiti. No obstante, a pesar de haber tomado la decisión, a Maui le asaltan las dudas. Y esta vez, ella consigue convencerlo diciéndole que volverá a ser el héroe que fue. Ponen entonces rumbo al reino de los monstruos, y en el momento en que empiezan a navegar, Maui vuelve a utilizar la misma estrategia discursiva que en los ejemplos anteriores en los que utilizaba los apelativos *kid* y *girlie* (13 y 15). Ahora la llama *princess*. Y de nuevo la exageración de estas expresiones sexistas conduce a la parodia.

Tabla 15.

Ejemplo 16	TCR: 00:48:56
VO	Moana: I should be sailing. Maui: It's called wayfinding, <b>princess</b> . And it's not just sails and knots.[...] Moana: Okay, first... <b>I'm not a princess. I'm the daughter of the chief</b> . Maui: Same difference. Moana: No. Maui: <b>If you wear a dress</b> , and you have an animal sidekick, you're a princess. You're not a wayfinder. You'll never be a wayfinder. You'll never be a...
VDC	Vaiana: Jo hauria de portar el timó. Maui: Navegar no tan fácil, <b>princesa</b> . No és només hissar veles i fer nusos. [...] Vaiana: Mira, per començar, <b>no sóc princesa. Sóc la filla del cap</b> . Maui: És el mateix. Vaiana: No. Maui: <b>Si portes vestit</b> i un animalet, ets una princesa. No ets una navegant. No seràs mai una navegant. I no seràs mai una...

Tabla 15. (continuación)

Ejemplo 16	TCR: 00:48:56
VDE	Vaiana: Yo debería gobernar. Maui: Navegar no tan sencillo, <b>princesa</b> . No es solo izar velas y hacer nudos [...] Vaiana: Mira, para empezar, <b>no soy princesa. Soy la hija del jefe</b> . Maui: Lo mismo da. Vaiana: No. Maui: Si <b>llevas vestido</b> y te acompaña un animalito, eres una princesa. No eres navegante. Nunca serás navegante. I es que nunca serás...

En esta escena, los roles de género están muy patentes. Maui la califica de princesa por llevar vestido. Y Moana se defiende reivindicando su autoridad como hija del jefe. Aparentemente es una reivindicación feminista, pero esta se desvirtúa por la introducción de un estereotipo en la argumentación, es la hija del jefe, por tanto, su valía depende de su filiación con un varón, no de su valentía, por ejemplo. Las dos traducciones reproducen los mismos mecanismos.

EJEMPLO 17.

Maui enseña a navegar a Moana, a pesar de sus reticencias previas, y consiguen así llegar a Tamatoa, el reino de los monstruos. Ella, satisfecha por haber llevado el barco, comenta:

Tabla 16.

Ejemplo 17	TCR: 00:50:36
VO	See, told you <b>I could do it</b> .
VDC	Ho veus? T'ho he dit que ja <b>arribaria!</b>
VDE	¿Ves? ¡Te dije que <b>lo lograríamos!</b>

En el ejemplo se observan diferencias en cuanto al uso del singular y el plural en las distintas versiones, lo que tiene repercusiones desde el punto de vista de los roles de género. Según se use el plural o el singular la hazaña será obra de Moana o será obra de los dos. Es decir, o es una heroína, o es un trabajo colaborativo.

En la VO el agente es Moana (1ª persona) «I could do it» (1ª persona singular).

En la VCD el agente igualmente es Moana, «arribaria» [en español: llegaría] (1ª persona singular).

En al VDE los agentes son Maui y Moana, «lo lograríamos» (1ª persona plural).

Atendiendo a cuestiones técnicas, no se observan elementos visuales o cuestiones de sincronía que justifiquen este cambio. Moana está fuera de plano en el momento en que pronuncia la frase.

Por lo que podemos considerar que en la VO y en la VDC se reivindica el rol femenino, mientras que, en la VDE, al contrario, sus logros no son exclusivos de ella, sino compartidos con Maui, lo que indica una visión estereotipada de la mujer: sus logros dependen de los dos.

## EJEMPLO 18.

Los dos ejemplos que tenemos a continuación pertenecen a la misma escena. Moana y Maui están a punto de desembarcar en Tamatoa. En el ejemplo 18, el apelativo que utiliza Maui para describir a Moana, *buttercup*, y la comparación con la gallina, son indicativos de la posición sexista de Maui.

Tabla 17.

Ejemplo 18	TCR: 00:51:16
VO	Maui: Muscle up, <b>buttercup</b> . We're here. [...] Moana: Lalotai? Realm of monsters? We're going to the realm of monsters? Maui: We? No. Me. <b>You're gonna stay here with the other chicken.</b>
VDC	Maui: Prepara't, <b>floreta</b> . Ja hi som. [...] Vaiana: Lalotai? El regne dels monstres? Anem al regne dels monstres? Maui: ¿Anem? No. Hi vaig. <b>Tu et quedaràs aquí amb l'altra gallina.</b>
VDE	Maui: Prepárate, <b>muñeca</b> . Ya hemos llegado. [...] Vaiana: ¿Lalotai? ¿El reino de los monstruos? ¿Vamos al reino de los monstruos? Maui: ¿Vamos? No. Voy. <b>Tú te quedas aquí con la otra gallina.</b>

Las traducciones *floreta*, *muñeca*, mantienen el mismo estereotipo.

## EJEMPLO 19.

En el siguiente ejemplo, el discurso de Maui es nuevamente sexista, en la línea de lo visto en el ejemplo anterior y en los ejemplos 13, 15 o 16.

Tabla 18.

Ejemplo 19	TCR: 00:52:28
VO	Maui: So, <b>daughter of the chief, I thought you stayed in the village, you know, kissing babies and things</b> . I'm just trying to understand why your people decided to send... How do I phrase this? You. Moana: My people didn't send me. The ocean did. Maui: The ocean? Make sense. You are, eight? Can't sail. Obvious choice.
VDC	Maui: Escolta, <b>les filles dels caps no es quedaven al poble fent petons als nens i tot això?</b> Ei, només miro d'entendre com és que el teu poble va decidir d'enviar... Com ho diria? A tu. Vaiana: El meu poble no m'ha enviat enlloc. Ha sigut el mar. Maui: El mar? És lògic. Tens vuit anys i no saps navegar. La persona ideal.
VDE	Maui: Oye, <b>hija del jefe, creía que te quedarías en la aldea dando besos a bebés y todo eso</b> . Mira, solo intento comprender por qué tu pueblo decidió enviar a... ¿A ver cómo lo digo? A ti. Vaiana: Mi pueblo no me envió. Fue el océano. Maui: ¿El océano? Muy lógico. Una niña. No navega. Es la candidata.

Las traducciones mantienen el sexismo, y por tanto la parodia de los estereotipos masculinos que Maui representa.

EJEMPLO 20.

Y lo mismo ocurre en el ejemplo siguiente. En este caso, Maui reconoce la valentía de Moana, pero no por ello deja de utilizar apelativos similares a los de los ejemplos anteriores, ahora *little girl, child*. Las traducciones, nuevamente, mantienen el mismo estereotipo.

Tabla 19.

Ejemplo 20	TCR: 01:02:36
VO	Maui: I appreciate what you did down there. Took guts. [...] For a <b>little girl, child</b> , thing, whatever... who had no business being down there, you did me a solid. But you almost died.
VDC	Maui: T'agraeixo molt això que has fet. Ets valenta. [...] Per ser <b>una nena, noia</b> , o el que siguiu, que no tenia cap obligació de baixar allà baix m'has fet un favor. Però has estat a punt de morir.
VDE	Te agradezco lo que has hecho ahí abajo. Tienes valor. [...] Para ser una <b>niña, chica</b> , en fin, lo que sea, que no tenía que haberse metido ahí, me has hecho un gran favor. Pero también pudiste morir.

EJEMPLO 21.

Y llegamos ya a las escenas finales en las que Moana y Maui se enfrentan a Te Kā. Son escenas en las que el rol femenino toma protagonismo. Ella lleva el timón de la barca y Maui muestra debilidades. En la primera contienda entre Maui y Te Kā (que aparece en forma de monstruo de lava), Maui pierde la batalla y se retira, por lo que Moana tendrá que luchar sola para doblegar al monstruo. Nos detenemos en primer lugar en la frase con la que ella se da ánimos a sí misma para enfrentarse al monstruo:

Tabla 20.

Ejemplo 21	TCR: 01:19:03
VO	I am Moana of Motu Nui. Abroad my boat. I will sail across the sea... and restore the heart of Te Fiti.
VDC	Sóc la Vaiana de Motu Nui. A bord de la meva barca, travessaré el mar a vela... i li tornaré el cor a Te Fiti.
VDE	Yo soy Vaiana de Motu Nui. Subiré a mi barco y devolveré el corazón de Te Fiti.

La frase «I am Moana of Motu Nui» se refuerza con la imagen de la abuela, quien le da el impulso que necesita. Es importante observar que, en este momento, Moana se desvincula de Maui, luchará contra Te Kā ella sola, con sus propias fuerzas, que son su valentía, su convicción y su determinación. Y las dos traducciones son tan elocuentes como la VO, y, del mismo modo, tan reivindicativas del rol femenino.

EJEMPLO 22

Moana le devuelve el corazón a Te Fiti, sola y sin ayuda. No se sirve para ello de la fuerza, sino de su poder de persuasión. Moana descubre que Te Kā es realmente Te Fiti: su corazón tiene la misma imagen que la de la piedra que lleva ella desde que el mar se

la entregó siendo niña. Moana va hacia Te Kā en una imagen de reminiscencias bíblicas: el mar se abre al paso de la joven cuando se va a encontrar con Te Kā.

Tabla 21.

Ejemplo 22	TCR: 01:24:10
VO	[Maui] Te Kā!! (Te Kā habla en maorí) [Moana] Let her come to me. [01:25.13] [Canción. <i>Know who you are</i> ] [Moana] I have crossed the horizon to find you. I know your name. They may have stolen the heart from inside you. <b>But this does not define who you are.</b> This is not who you are. You know who you are.
VDC	[Maui] Te Kā!! (Te Kā habla en maorí) [Vaiana] Deixa'l que se m'acosti. [01:25.13] [Canción. <i>Know who you are</i> ] [Vaiana] He vingut de molt lluny per trobar-te. Sé com et dius. Van venir i el cor van arrencar-te. <b>Però això no explica qui ets tu.</b> La que veig jo no ets tu. Saps molt bé qui ets tu.
VDE	[Maui] Te Kā!! (Te Kā habla en maorí) [Vaiana] Deja que venga a mí. [01:25.13] [Canción. <i>Know who you are</i> ] [Vaiana] El horizonte crucé y ya te he hallado. Tu nombre sé. Sé que a ti el corazón te han robado. <b>Mas debes perdonarlos.</b> Porque tú sabes quién, quién eres de verdad.

En la VO y en la VDC se incide en la idea de recuperar la identidad. Se reivindica la lucha por la identidad femenina. Pero llama la atención la VDE, con la solución «debes perdonarlos», cuyo mensaje es muy distinto al de la VO y la VDC. En la VDE se dice que Te Fiti debe perdonar el abuso que se cometió con ella, debe perdonar al verdugo. Esta solución, que puede obedecer a cuestiones rítmicas (se busca una rima asonante con la palabra *robado*), comporta sin embargo una lectura en clave ideológica ya que es difícil despojar a la palabra *perdonar* de valores éticos o religiosos. De acuerdo con Butler (2007) el discurso de género se imbrica con otros discursos como racismo, homofobia, religión, etc., y conforma una red de interacciones complejas.

El ejemplo pone sobre la mesa la cuestión de las derivas ideológicas de las modificaciones del código lingüístico en los textos audiovisuales (Cronin 2009, Ranzato 2011, Díaz 2012, Ferrari 2012, Pérez L. 2016, Ranzato y Zanotti 2018) y en especial en los textos audiovisuales para el público infantil (Lorenzo 2014, Lathey 2016, Di Giovanni 2016, de los Reyes 2017). Díaz (2012: 147) diferencia entre las modificaciones en la traducción que responden a cuestiones meramente técnicas y las modificaciones efectuadas por razones ideológicas. Las modificaciones técnicas están vinculadas con el proceso de traducción (en el que participan diversos agentes) y con las restricciones formales propias del doblaje (derivadas de la isocronía, el código musical, etc.); y las modificaciones ideológicas son el resultado de las manipulaciones del texto audiovisual que no están técnicamente justificadas, sino que responden a una agenda. En este ejemplo, la manipulación, que parece responder al primero de los tipos (manipulación de índole técnica), en este caso en particular por la consecución de la rima entre

*robado/perdonarlos*, tiene, no obstante, repercusiones ideológicas: Te Ka debe perdonar al agresor, que ha abusado de la fuerza. Por lo que, sin tratarse de una manipulación ideológica en sentido estricto, las repercusiones de las manipulaciones técnicas sí pueden ser de carácter ideológico.

### EJEMPLO 23

Reproducimos nuevamente el texto del ejemplo anterior, para incidir en dos aspectos distintos.

Tabla 22.

Ejemplo 23	TCR: 01:24:10
VO	[Maui] Te Kā!! (Te Kā habla en maorí) [Moana] Let <b>her</b> come to me. [Canción. Know who you are] [Vaiana] I have crossed the horizon to find you. I know your name. They may have stolen the heart from inside you. But this does not define you are. This is not who you are. You know who you are.
VDC	[Maui] Te Kā!! (Te Kā habla en maorí) [Vaiana] <b>Deixa'l</b> que se m'acosti. He vingut de molt lluny per trobar-te. Sé com et dius. Van venir i el cor van arrencar-te. Però això no explica qui ets tu. <b>La</b> que veig jo no ets tu. Saps molt bé qui ets tu.
VDE	[Maui] Te Kā!! (Te Kā habla en maorí) [Vaiana] Deja que venga a mí. El horizonte crucé y ya te he hallado. Tu nombre sé. Sé que a ti el corazón te han robado. Mas debes perdonarlos. Porque tú sabes quién, quién eres de verdad.

La cuestión que se plantea en este ejemplo es el problema que esbozábamos en el ejemplo 2 relativo a la representación de Te Kā en las traducciones, como monstruo masculino o femenino. En este ejemplo, que corresponde a las escenas en que Moana y Maui encuentran a Te Kā y se produce la lucha entre Te Kā y Maui, las imágenes de Te Kā se suceden en diferentes planos, en los que alternan el torso o el cuerpo entero. En ellos se muestra a una criatura esbelta envuelta en llamas, una criatura de fuego, rayos y ceniza volcánica, sin formas femeninas definidas en las primeras secuencias (a excepción de las largas llamas que salen de su cabeza, que podrían recordarnos el cabello largo), pero que a medida que avanza la escena va mostrando fugazmente prominencias en el pecho. Ello se observa en cuatro planos medios de seis segundos de duración en total, que alternan con planos medios del torso sin prominencias en el pecho y sin llamas

en la cabeza.<sup>6</sup> De modo que, atendiendo a las imágenes únicamente, resulta difícil afirmar categóricamente que se trata de una mujer.<sup>7</sup>

Por lo que, de nuevo, como ocurría en el ejemplo 2, son esencialmente las formas lingüísticas las que condicionan la interpretación del género de Te Kā. Y como vemos en el ejemplo 23, en el TO se usa el pronombre *her* para designar a Te Kā, por lo que, ahora sí, podemos afirmar que Te Kā se ha configurado lingüísticamente en femenino en el TO.

Sin embargo, en la VDC y en la VDE se observa lo siguiente: En la VDC, en el minuto 01:24:50 de esta escena se alude a Te Kā en masculino con la utilización del pronombre personal de tercera persona masculino *lo/le* en su forma apostrofada «Deixa'l que se m'acosti» [Trad. lit. en español: déjale que se me acerque], y un minuto más tarde (01:25:51) se alude a Te Kā en femenino, con la utilización del pronombre personal *la*: «La que veig jo no ets tu» [Trad. lit. en español: La que veo yo no eres tú]. De modo que la configuración gramatical en la VDC es masculina y femenina. Mirando el conjunto de la película, es masculina en cuatro ocasiones, con los usos de los epicenos *dimoni* (00:02:36) y *monstre* (00:47:18), con el uso del adjetivo *encallat* (01:13:07), y ahora con el pronombre *le/lo*. Y femenina en una ocasión «La que veig jo no ets tu».

En la VDE, por el contrario, no se hace uso de ningún pronombre o determinante en este ejemplo que pueda modificar la visión previa que el público puede tener de Te Kā en masculino, condicionada por el uso de los epicenos *demonio* (00:02:36) y *monstruo* (00:47:18), y del adjetivo *atascado* (01:13:07).

De modo que Te Kā, gramaticalmente es femenino en la VO, masculino en la VDE, y masculino y femenino en la VDC.

Una interpretación posible de estos dos géneros gramaticales en la VDC puede estar relacionada con el desarrollo de la trama. Las escenas en que Moana y Maui encuentran a Te Kā, se produce la lucha entre Maui y Te Kā, y finalmente Moana consigue devolverle el corazón, tienen una duración total de quince minutos (01:11:01 a 01:26:08), en ellas Te Kā se muestra en diferentes planos. En la secuencia en concreto en que Moana usa el pronombre masculino *lo/le* (en la frase «Deixa'l que se m'acosti» 01:24:10), Te Kā todavía estaría adoptando el rol de varón, sus formas son de monstruo de fuego incandescente que lanza bolas de fuego, y es iracundo y violento. Mientras que en la secuencia en que Moana usa el pronombre femenino *la* («La que veig jo no ets tu» 01:24:50), Te Kā muestra otra apariencia, ahora se ha aplacado, ha perdido la incandescencia y en su lugar se ve lava gris y seca. Si tenemos en cuenta, además, que los planos en los que se podían percibir tímidamente las formas femeninas de Te Kā (véase nota 6) son los planos que preceden a esta frase de Moana, se puede entonces interpretar que Te Kā está a punto de convertirse en Te Fiti, y por tanto ella se dirige a Te Kā ya en femenino.

6 Los planos en los que aparece la figura de Te Kā en que se podrían apreciar formas femeninas corresponden a los siguientes códigos de tiempo: 01:25:14 al 01:25:15; 01:25:24 al 01:25:27; 01:25:32 al 01:25:33; y 01:25:48 al 01:25:49).

7 Y más si tenemos en cuenta la semejanza entre el personaje de Te Kā y el personaje del hombre de fuego de la serie televisiva *Ben 10* (Casey et al 2005-2008) (masculino). El público que conozca ambas producciones probablemente pueda establecer la relación en masculino.



En cualquier caso, este femenino de la VDC, se explique o no en clave evolutiva, deja abierta la puerta a una interpretación de Te Kā en femenino, frente a la VDE, cuyas trazas gramaticales son únicamente masculinas. Y, como veíamos, la posible interpretación de Te Kā como varón o como hembra comporta un cambio de perspectiva por lo que respecta a los estereotipos. La dualidad Te Fiti/ Te Kā, que desde posiciones psicoanalíticas se interpreta como la dualidad entre la fertilidad (bondad) y la infertilidad (maldad) (Streiff y Dundes, 2017b), daría paso a otra dualidad distinta, la dualidad mujer / hombre, ¿y por tanto, bondad (Te Fiti mujer) / maldad (Te Kā hombre)? De este modo, ¿en la VO Te Kā podría ser el alter ego de Te Fiti, en la VDE Te Kā podría ser el oponente de Te Fiti, y en la VDC ambos?<sup>8</sup>

EJEMPLO 24. (Escenas sin texto).

Las escenas finales que cierran la película carecen de texto, pero nos parece oportuno comentarlas porque en ellas nuevamente encontramos estereotipos. En esta película las imágenes no se han modificado en el proceso de traducción, por lo que las observaciones son las mismas en las tres versiones. El desenlace del filme se produce cuando Moana entrega el corazón a Te Kā y consigue que recupere su forma original como Te Fiti. La lava se va convirtiendo en un esplendoroso manto verde, y aparece una mujer joven, de rostro plácido y mirada bondadosa. El estereotipo de la fertilidad.

A continuación, en la última aparición de Maui, Moana aparece tatuada en su pecho, ahora como naveganta. Un nuevo estereotipo, en este caso visual, puesto que el reconocimiento de la valía de la joven se vincula aquí nuevamente con Maui. Moana recibe el reconocimiento como heroína cuando Maui se tatúa en su pecho la hazaña de esta.

Finalmente, en las escenas finales, encontramos más estereotipos para cerrar la película, el primero, la imagen de todo el poblado navegando, con Moana en primer plano tripulando un barco, pero con la figura de su padre y su madre en otra de las barcas, detrás de ella, como sancionando sus acciones. Moana ha conseguido la aceptación de su padre, el reconocimiento de Maui y el reconocimiento de su pueblo, algo que, en apariencia, es la manifestación del triunfo de una mujer, pero solo en apariencia, porque la joven es una heroína en la medida en que dos varones lo sancionan: Maui y su padre. La imagen de Moana triunfante, con su padre, al fondo, es muy expresiva y de nuevo esto parece muestra del doble discurso que se observa en las películas más recientes de la factoría Disney, con contradicciones discursivas respecto a la perspectiva de género.

## 7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Llegados a este punto, recapitulamos los resultados del apartado dedicado al análisis y procedemos a su discusión. Los resultados referenciados se pueden ver de manera gráfica en las siguientes tablas:

---

8 Dada la trascendencia del personaje y su papel en la película, un estudio empírico de recepción con sujetos sería de enorme ayuda para determinar cómo ve el público infantil al personaje de Te Kā, como varón, como hembra, como ambos, como criatura asexualada...

Tabla 1. Clasificación de los ejemplos

	Estereotipos masculinos y femeninos. Lenguaje sexista			Formas reivindicativas del rol femenino. Lenguaje no sexista.		
	VO	VDC	VDE	VO	VDC	VDE
Ej. 1	✓	✓	✓			
Ej. 2		✓	✓			
Ej. 3				✓	✓	✓
Ej. 4	✓	✓	✓			
Ej. 5				✓	✓	✓
Ej. 6					✓	
Ej. 7	✓	✓	✓		✓	
Ej. 8		✓		✓	✓	✓
Ej. 9			✓			
Ej. 10				✓	✓	✓
Ej. 11				✓	✓	✓
Ej. 12	✓	✓	✓			
Ej. 13	✓	✓	✓			
Ej. 14				✓	✓	✓
Ej. 15	✓	✓	✓			
Ej. 16	✓	✓	✓			
Ej. 17			✓	✓	✓	
Ej. 18	✓	✓	✓			
Ej. 19	✓	✓	✓			
Ej. 20	✓	✓	✓			
Ej. 21				✓	✓	✓
Ej. 22			✓	✓	✓	
Ej. 23	✓	✓	✓			
Ej. 24	✓	✓	✓			

(VO: versión original; VDC: versión doblada al catalán; VDE: versión doblada al español)

Tabla 2. Resultados totales

Estereotipos masculinos y femeninos. Lenguaje sexista			Lenguaje no sexista y formas reivindicativas del rol femenino		
VO	VDC	VDE	VO	VDC	VDE
12	14	16	9	11	7

De las tablas se infiere que la película contiene elementos discriminatorios y sexistas en una proporción elevada tanto en la VO como en los doblajes, per a su vez estos se ven compensados con las formas reivindicativas del rol femenino. Detengámonos en ellos con un poco más de detalle.

En cuanto a los estereotipos de género y las formas de lenguaje sexista, los doce ejemplos consignados en el TO dan como resultado catorce y dieciséis formas estereotipadas en las traducciones al español y catalán respectivamente. Teniendo en cuenta que el sexismo se produce en dos ocasiones (ejemplos 2 a *demon* y 13 *kid*) por cuestiones lingüísticas (los sustantivos en inglés no tienen flexión de género gramatical, a diferencia del español y el catalán, por lo que la marca de sexismo es intrínseca a las lenguas), el número total de casos es muy similar en el TO y las traducciones; por lo que se confirma la tesis de De Marco (2012) que tomábamos como punto de partida: las traducciones reflejan la representación de los estereotipos de forma similar. Por tanto, y con las limitaciones propias de un estudio de caso, podemos decir que las dos traducciones reproducen la misma carga sexista que el texto original, y no se puede afirmar (por solo dos o tres ejemplos de diferencia) que sean más sexistas que el texto fuente.

La distribución de los estereotipos y marcas sexista, no obstante, no coincide exactamente en los tres textos. Los ejemplos en los que la coincidencia entre las tres versiones es total son los siguientes: 1, 4, 7, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 24. En el resto de casos se observa:

- un ejemplo en el que la VDE y la VDC muestran un estereotipo, a diferencia del TO (ej. 2)
- un caso en que el estereotipo está presente en la VO y en las VDE y VDC pero desde distinto prisma (ejemplo 23);
- tres casos en que la VDE muestra estereotipo a diferencia de la VO (ejemplos 9, 17 y 22).

Uno de estos últimos ejemplos, en concreto (ejemplo 17 de la VDE), además atenúa la forma reivindicativa del rol femenino. El cambio de un singular ('I could do it') por una forma plural en la VDE ('lo lograríamos') convierte los logros de Moana en logros compartidos con Maui, y por tanto lo que era una reivindicación feminista se convierte en el estereotipo de la mujer que consigue sus hazañas por la colaboración con el varón.

Otra peculiaridad de los estereotipos y usos sexistas encontrados tiene que ver con la función transgresora del propio estereotipo. Es decir, estereotipos en los que la exageración del estereotipo y los usos sexistas llegan a tales extremos que estos se convierten en un mecanismo de ridiculización del estereotipo. Lo veíamos en el ejemplo 12, "I know it's a lot, the hair, the bod" (00:36:09), en el que Maui exagera sus virtudes y ensalza su físico hasta convertirse en una caricatura, y en los ejemplos en que Maui hacía uso de las formas *kid* (ejemplo 13), *girlie* (ejemplo 15), o *princess* (ejemplo 16), para descalificar a Moana. Palabras tan políticamente incorrectas, tan exageradas, que acaban convirtiéndose en la mejor manera de ridiculizar al personaje de Maui, y en el mecanismo para vehicular la crítica a estos usos sexistas. Los ejemplos 18 (*buttercup*), 19 (*kissing babies*) y 20 (*little girl*) comparten estas mismas características. Y en todos estos casos se observa el mismo mecanismo en el TO y los doblajes. Lo que presumiblemente se explica por los exhaustivos sistemas de supervisión de Disney para conseguir un producto homogéneo.

En cuanto a las formas reivindicativas del rol femenino y a los usos no sexistas del lenguaje, resulta significativa la cantidad de ejemplos consignados, y especialmente en la VO y la VDC. Un total de 9 ejemplos en la VO, 11 en la VDC y 7 ejemplos en la

VDE. El más representativo de esta categoría, y que comparten las tres versiones, corresponde a la escena en la que Maui se presenta a Moana como «semidiós de los hombres y de las mujeres» (ejemplo 11). Y recalca de forma insistente *de los hombres y de las mujeres, de todos* («Men and women. Both. All. Not a guy, girl thing. You know, Maui is a hero to all»). Esta insistencia en incluir a los hombres y las mujeres es muy llamativa. E inusual en Disney. El ejemplo parece responder al intento de transmitir una visión moderna, respetuosa con la mujer, con la utilización del lenguaje inclusivo, pero ¿quiere decir esto que la compañía está tomando conciencia de la necesidad de revisar el lenguaje sexista? Es difícil afirmarlo analizando solo Moana, por lo que se haría necesario analizar las películas posteriores. También el ejemplo 10 «Soon I'll know how far I'll go» da muestras de esta reivindicación del rol femenino, aunque desde distinto prisma en los tres textos.

Respecto a las diferencias observadas entre tres versiones en los aspectos relacionados con la reivindicación del rol femenino y los usos no sexistas de la lengua, se puede decir que la VDC es la más reivindicativa. En el ejemplo 6, la reivindicación feminista solo aparece en la VDC, frente a la VO y la VDE. Se trata del segmento «The village believes in us». En la VDE se mantiene el plural *us* bajo la forma *nosotros* («La aldea cree en nosotros»), sin embargo, en la VDC, la primera persona del plural se transforma en una primera persona del singular: «El poble confía en tu» [Trad. lit. español: el pueblo confía en ti]. Con el uso de *tu*, la responsabilidad recae únicamente en Moana, no en esta y su padre. Por lo que el papel de jefa es más patente en la VDC que en la VO y la VDE.

En el ejemplo 7, «My home and my people beside me», que muestra una contradicción discursiva en el TO entre el rol de cuidadora (*my home*) y el rol de líder (*my people*), se resuelve en las traducciones con la desambiguación de la frase; y la VDC «Em quedaré. Aquí al costat del meu poble», aun manteniendo el estereotipo, es más reivindicativa del rol feminista que la VO y que la VDE, con la traducción «Me quedaré. Cuidando aquí de los míos», la cual refuerza el estereotipo del rol de cuidadora. Estas modificaciones que, con toda probabilidad, obedecen a cuestiones técnicas relacionadas con el código musical y la isocronía, tienen repercusiones de corte ideológico (Díaz Cintas 2012).

No queremos cerrar el apartado dedicado al análisis, sin apuntar finalmente algunas de las limitaciones de esta investigación. En primer lugar, cabe señalar que la detección de los ejemplos es subjetiva, supeditada por tanto a la percepción de la investigadora, por lo que la triangulación de los datos con las observaciones de otros analistas y de estudios centrados en otras lenguas sería beneficiosa. Por otro lado, el análisis se ciñe a una película, por lo que los resultados no son extrapolables a otras. Para el establecimiento de tendencias sería necesario ampliar el corpus a otras películas, en especial de los últimos años, como *Ralph Breaks the Internet* (Rich Moore y Phil Johnston, 2018), o la anunciada *Frozen 2* (Chris Buck y Jennifer Lee 2019). La investigación se tendría que completar también con el análisis del proceso de doblaje, con entrevistas a los traductores/as y otros agentes, y con un estudio de recepción en sujetos. A este respecto sería muy pertinente realizar investigaciones sobre la respuesta de los niños, individualmente o en grupos, para determinar el significado que asignan a determinados ejemplos, y en especial para comprobar cuál es su visión de personajes como Te Kā (como varón, como hembra, como ambos, como ninguno de ellos...).

## 8. CONCLUSIONES

Se lee en una de las críticas que ha recibido la película que el mayor logro de *Moana* ha sido la creación de una heroína para las niñas (Acebes 2016). Y, sí, efectivamente, esta es una de las lecturas posibles, *Moana* es una adolescente luchadora y valiente, cuyo tesón la lleva a conseguir sus objetivos, una heroína diferente de otras princesas Disney, con sentido del humor y sin distracciones románticas, pero compartimos con Streiff y Dundes (2017b: 9) que «Despite the promise of new, ostensibly modern Disney Princess, *Moana* reinforces gender stereotypes». Los roles de género están muy marcados y los estereotipos de género fuertemente anclados. La productora no ha dado aún el paso que una película como esta haría esperar: *Moana* es una heroína en la medida en que los varones le dan su aprobación, Maui es el guerrero hipermusculoso, de comportamiento y actitudes machistas, y Te Fiti es una diosa cuyo poder está en su corazón, no en su intelecto.

Desde el punto de vista de la construcción lingüística, también se observan cambios respecto a películas anteriores de Disney; el ejemplo más visible es el de la utilización del lenguaje inclusivo por parte de Maui en el fragmento en el que se define como héroe de todos, de hombres y mujeres, e incide en la palabra *all* (ejemplo 11). Lo que se puede interpretar como una declaración de intenciones por parte de los directores en favor del uso no sexista del lenguaje, y un paso adelante en Disney; aunque no deja de ser un gesto poco convincente, dada la cantidad de estereotipos que pueblan la película, en su construcción y planteamiento, y en la caracterización de los personajes, algo que Disney también se debería plantear modernizar, y no solo los usos lingüísticos.

En cuanto a las traducciones, el análisis del TO, en contraste con los doblajes al catalán y al español, ha permitido observar que los comportamientos estereotipados y sexistas presentes en el TO se perpetúan como pauta general en ambas traducciones y algunos de ellos se refuerzan. Este refuerzo obedece en dos ocasiones a las propias características de las lenguas. En otras ocasiones, la musicalidad explica las modificaciones tanto de los estereotipos como de su opuesto, la reivindicación del rol femenino (como en los ejemplos 6 y 7 de la VDC en los que se intensifica la reivindicación feminista), o incluso que las reivindicaciones del rol femenino se conviertan en su opuesto, en estereotipo (como en el ejemplo 17 de la VDE).

Una de las cuestiones más relevantes que la traducción pone de relieve es la posible representación de uno de los personajes principales, Te Kā, como hombre, como mujer, como ambos, como ninguno de ellos... La posible interpretación de Te Kā como monstruo varón o como hembra comporta la modificación de uno de estereotipos sobre los que más fuertemente se ancla la película, la dualidad Te Kā / Te Fiti. Esta dualidad que, desde posiciones psicoanalíticas se interpreta como la dualidad entre la fertilidad (bondad) y la infertilidad (maldad), daría paso a otra dualidad distinta, la dualidad hombre/mujer. Te Kā ya no representaría la confrontación de la mujer destructiva (Te Kā) y la mujer creadora de vida (Te Fiti), sino la confrontación del hombre (malvado) frente a la mujer (bondadosa). Es una interpretación de gran repercusión en el planteamiento general de la película, por lo que habría que profundizar en su estudio, y para ello sería necesario un estudio empírico de recepción con sujetos, para determinar cómo ven los niños al personaje de Te Kā.

Lo que parece irrefutable es que Disney ha evolucionado en las cuestiones relativas al tratamiento del género. La película está repleta de elementos discriminatorios y sexistas, pero, en contrapartida, se observan también ejemplos no sexistas o que muestran formas reivindicativas del rol femenino, e incluso el empleo de la parodia como forma de ridiculización de las formas sexistas y los comportamientos estereotipados. No obstante, las pinceladas reivindicativas del rol femenino y la parodia, no solucionan el problema del andamiaje androcéntrico y patriarcal sobre el que construye la película este potente agente conformador y diseminador de ideologías, roles e identidades, que es Disney.

*“Beneficial gender-role development is a social matter,  
not just a personal one”*  
(Bussey and Bandura 1999: 694)

## CAPÍTULO VI

### *Construction and deconstruction of gender stereotypes through translation: The case of Frozen*

Gisela Marcelo Wirnitzer  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

#### 1. INTRODUCTION

Gender stereotypes have been present in all aspects of human life and are an evidence of the imbalance between men and women in the world. Since the first feminist wave in the XVIII and XIX centuries, a women’s revolution has taken place in both social and occupational contexts such as the workplace, politics, family, culture, etc. in the search for equality between men and women: “(...) women sought to redefine their roles beyond homemaking and childcare. Their struggle for equal rights and opportunities has increased the numbers of women entering a wide variety of occupations including male-dominated ones” (Bussey and Bandura 1999: 691).

Numerous studies (Dorfman and Matteredart 1972; Thompson and Zerbinos 1995; Bussey and Bandura 1999; Livingston and Bovill 2001; Gallagher 2003 and 2014; Belmonte and Guillamón 2008, etc.) have shown that media and their products have a strong impact on audiences, particularly on children, by building identities and symbolic systems (Belmonte and Guillamón 2008: 116). These are conveyed through stereotypes, which are based on gender differentiation and benefit cultural and social imbalances, although they have started to be broken down and deconstructed in many discourses, including films for children and their translations.

Walt Disney factory has become the strongest animation producer with an evident power to influence the child audience while, during decades, presenting clearly delimited feminine and masculine characters. Nevertheless, in its last films, Disney has shown a clear intention of rupturing these gender stereotypes, as for instance in *Brave* (2012), *Frozen* (2013), *Moana* (2016) or *Ralph breaks the Internet* (2018).

In order to understand the impact of stereotypes present in films for children, our aim is to show how the presence or rupture with traditional stereotypes in those films can be reinforced or deconstructed through translation. According to this objective, this work will deal with the concepts of gender, gender differentiation and stereotypes, which reflect the underlying ideology toward each gender in each culture. Since

translation submits to cultural and ideological values prevailing in the target culture, and regarding gender questions too, examples will be presented showing how different texts can introduce different nuances when translating gender aspects.

For these reasons the present work analyses how traditional and new gender depictions in *Frozen* are transferred through translation, and emphasis will be placed in whether this more feminist depiction of the characters in *Frozen* is kept, strengthened or weakened through translations into three culturally distant languages.

## 2. GENDER, GENDER DIFFERENTIATION AND STEREOTYPES

Men's supremacy and dominance in all societies and in all fields have been reflected through the existence of stereotypes in all human activities, which give rise to a differentiation between genders beyond biological aspects and condition men and women's lives.

Gender is a mental construct and "is considered as the socio-cultural behaviour that performs or demonstrates a certain sexual identity; it is behaviour that is learnt through repetitive practice, training, and mechanisms of social control" (Flotow and Josephy-Hernández 2018: 297-298). Gender differentiation "arose from the biological requirement of women bearing children and caring for them over a good part of their lives" (Bussey and Bandura 1999: 684) and "is associated with both men and women and with the way in which their ethnic origin, class, religion and sexual orientation determine their role and position in society" (De Marco 2006). A direct consequence of this notion is that, at early ages, boys and girls are taught which is their position and role inside the society and family:

Gender socialization, the process of teaching/learning about being a girl or a boy, starts as early as birth and extends throughout adolescence. It includes teaching girls to be prepared for the role of wife and mother and training boys to shoulder the roles of provider and protector (Basu *et al* 2017: 25).

In other words, gender identities shape the model in line with which people are expected to behave and live, according to the norms and ideologies dominating in any given culture, so they are socially and culturally determined.

The position of a given society toward men and women determines, to a great extent, what the future lives of its members will be like, since girls and boys, men and women are not offered the same opportunities for personal, social and professional development in almost all countries. The consequences of this differentiation are not only social, but "these gender roles and expectations affect nearly every aspect of life from infancy onward. They contribute to health disparities that are noted between genders across the life course and in every country throughout the world" (Saewyc 2017: 1). More specifically, the consequences of gender differentiation are segregation in all spheres of life. For example, there is occupational stratification, where women are allocated lower status posts and men have better salaries, occupy better jobs, and control positions in companies, and political life. At the social level, males and females are expected to behave differently and the same behaviours in men and women are judged, and sanctioned, differently.



These differences are reflected through stereotypes, which are present in every human context, but with the common denominator of male dominance: “Gender stereotypes shape the perception, evaluation, and treatment of males and females in selectively gendered ways that beget the very patterns of behaviour that confirm the initial stereotypes” (Bussey and Bandura., 1999: 683). This has caused an imbalance between men and women’s rights and their roles in society, as well as an unbalanced representation of them.

Bussey and Bandura define these as a generalized preconception about the attributes of males and females, although “knowing a stereotype does not necessarily mean that one strives to behave in accordance with it” (*ibid.*: 678- 679).

### 3. DECONSTRUCTION OF GENDER STEREOTYPES

Nowadays, thanks to social factors such as “reductions of infant mortality and family size, and technical innovations of household labour-saving devices, women spend only a small portion of their expanded life spans in childbearing and rearing” (*ibid.*: 684), allowing them to develop a working life outside the home. With the second feminist wave, women gained a broader scope of rights; and inequalities in the workplace, family or sex were reduced. And with the third wave, women empowered themselves, rejecting victimization and advocating beauty as a trait of their empowerment. Obviously, all this has led to changes in the role and position of women in society in many countries in the last few decades, wherein more labour and social equality have been demanded and changes in the mentality of woman and attitudes towards these have been occurring too. But also traditional stereotypes, those that determine a position of subordination of women to men, have become old-fashioned and are being revised from different discourses. One of the main claims of Feminist Studies is that most stereotypes are invalid due to the fact that gender is a social construct “most societies are profoundly gendered” (Saewyc 2017: 1) what reveals clearly the ideological basis that governs the life of all members of any society.

The point here is that children are brought up surrounded by stereotypes and socialized into male and female adults: “... most of the stereotypic attributes and roles linked to gender arise more from cultural design than from biological endowment” (Bussey and Bandura 1999: 676). Moreover, as Freud emphasized, the adoption of gender roles takes place within the family through identification, and sociologically oriented theories emphasize the social construction of gender roles at the institutional level (Lorber 1994, cited in *ibid.*). This means that gender construction is a consequence of a network of social influences acting inside and outside the family: “Children develop the stereotypic conceptions of gender from what they see and hear around them” (*ibid.*: 677) and tend to reproduce and reinforce them throughout their lives.

According to Social Cognitive Theory, gender is affected by three major modes of influence: “Motivational, affective, and environmental factors are included as determinants of gender development and functioning as well as a broader array of cognitive factors than gender schematic and stereotypic knowledge” (*ibid.*: 685). The first mode of influence is modelling, where information is exemplified by models in one’s immediate environment such as parents, peers and significant persons in social, educational and occupational contexts. In addition, the mass media provide a “pervasive modelling of

gendered roles and conduct” (*ibid.*) and present continuously stereotypic messages in their products through image and language:

Femininities and masculinities are historically, socially, and economically constructed and reconstructed through a process of complex social interactions with peers, parents, family members, and social institutions, under the influence of broader structural factors (...). The results reveal a framework of sex-differentiated practices that are consistent with societally determined gender stereotypes (Basu *et al.* 2017: 28).

All of the above mentioned reflects to a certain extent the way in which our societies behave and evolve, an attitude which is corroborated by sociological theory:

Males are generally portrayed as directive, venturesome, enterprising, and pursuing engaging occupations and recreational activities. In contrast, women are usually shown as acting in dependent, unambitious, and emotional ways. (...) Men are more likely to be shown exercising control over events, whereas women tend to be more at the mercy of others (Bussey and Bandura 1999: 701).

The structure, in which this social functioning is rooted, is developing toward a more equitable one, but this development is taking place very slowly and not equally in all countries due to the very deeply-rooted cultural beliefs as well as the patriarchal social and legal systems of many countries.

Animation films for children contribute to the transference of values to audiences, who respond to the very specific characteristics of the film, fixed many decades ago (Míguez 2015: 44). Nevertheless, due to the global success of Walt Disney films all around the world, it is here justified to analyse to what extent these films adapt to current times regarding gender roles, and how these are represented and transferred into other languages, according to values and norms prevailing in target cultures.

#### 4. TRANSLATION AND SOCIAL NORMS

Translation Studies have evolved to be approached from a more cultural and social perspective. This can be exemplified by Bassnett and Lefevere’s ‘cultural turn’ (1990), wherein “Translations are never produced in an airlock” (1990: 7), Koller (1992), Snell-Hornby (1994) or Venuti for whom translation is a “creative reproduction of values” (1998: 1):

... a cultural practice like translation can also precipitate social change because neither subjects nor institutions can ever be completely coherent or sealed off from the diverse ideologies that circulate in the domestic culture (*ibid.*: 79).

And so “it has become increasingly clear that cultural and ideological, besides linguistic, issues emerge when transferring a text from one language into another” (De

Marco 2006). This is the reason why more attention has been paid to the relationship between texts and their social context and, since the *cultural turn*, Translation Studies have focused on the need to adapt a text to a new culture and a new context.

The evolution of the feminist movement makes it clear that contexts are changing continuously, and from a gender perspective, the new context is highlighted by the current empowerment of women in many societies, as well as by the search for equality of rights and opportunities for both genders. Aguado and Martínez (2015: 53) define this empowerment as the creation of subjective personal and collective conditions, which enable women to access to decision-taking and influence scopes, as well as to develop their consciousness about their capabilities. These changes are mirrored in texts, both written and audiovisual, as well as in their translations.

The feminist movement is participating in one or another way in children's texts, and in Walt Disney films too. In this specific case, the feminist revolution lives together with traditional stereotypes, and both of them must participate in other cultures when these films are translated.

On the other hand, translating for children is conditioned by what is believed to be appropriate or inappropriate for them, what is also subject to the systems of norms and values of translators and media of the target culture:

Gender is a sensitive, culturally specific topic—in all its manifestations. And since AVT never occurs in a gender vacuum, the outcome of the translation process will be affected by (i) the attitudes of the translators working with audiovisual texts in their perceived or assumed roles as moral gate-keepers; (ii) the translators' experiences of and exposure to 'gender' as a discursive socio-cultural element affecting any language; and (iii) the agendas of specific broadcasting networks, involving assumptions about audience expectations (Flotow and Josephy-Hernández 2018: 305).

So, translating a film for children means dealing with, firstly, the underlying ideology present in the original text, which includes an array of traditional stereotypes about feminine and masculine characters; secondly, in the case of Disney's last films, with the new more feminist gender depictions; thirdly, with norms and values prevailing in the target culture; fourthly, with the characteristics of the target child audience; and, finally, with the expectations of the child and adult target audience regarding children's films.

In the transfer into a new culture through translation, traditional stereotypes as well as new gender depictions can be reinforced or deconstructed, depending on all the above-mentioned factors. The policy adopted will help to reinforce the rupture with traditional stereotypes and thus support the feminist movement, or will return to a more traditional and patriarchal position regarding genders.

## 5. STEREOTYPED WALT DISNEY ANIMATION FILMS AND THE EMPOWERMENT OF WOMEN

Children's fiction books and films have traditionally mirrored reality to some extent and, therefore, changes taking place in the world are reflected in them too. From a gender point of view, this question is essential since "children can learn gender stereotypes from observing the differential performance of male and female models"

(Bussey and Bandura 1999: 686-687) and usually develop their lives according to these models. The influence of Disney films in children cannot be ignored, since stereotypes and behaviours are partially learned and acquired through modelling, by imitating or reproducing conducts in one's environment.

Disney films are a good example of how this gender differentiation has been transmitted and reinforced for decades, offering differentiated roles for feminine and masculine characters, and as Blum *et al* state: "There is a global set of forces from schools, parents, media, and peers themselves that reinforce the hegemonic myths that girls are vulnerable and that boys are strong and independent" (2017: 3). So this negative image of a woman as a weak and dependent being, who needs to be protected and guided in life, has been conveyed and accepted globally, and Disney has contributed to perpetuate it. At this point, it seems appropriate to raise the issue of the responsibility of mass media products, above all of those aimed at children:

Appropriate behaviours for males and females are learned and internalized through exposure to different socializing agents such as family, media, and social institutions (...) Gender is an acquired identity that is learned, changes over time, and varies widely within and across cultural contexts (Basu *et al* 2017: 25).

Since animated feature films have the power to transmit values to children, and, due to its huge success over a number of decades, Walt Disney has played an important role in doing just this because its movies have been a very important source of influence on children. For decades, these have reproduced and even exaggerated stereotypes about women and men, reinforcing the traditional power structures: the public sphere and power belong to men and the private sphere of domesticity and family usually belong to women (Crosby 2016: 32). More concretely, traditional Disney portrayals of gender follow the typical stereotypes: female characters have usually been depicted as beautiful, good-hearted, submissive, obedient, passive, innocent, and under the dominance of a father or a husband, and their main goal in life has basically been to secure a marriage based on romantic love; they have usually had no power within society and have devoted themselves to *female* activities like embroidering, playing musical instruments, and dancing. On the other hand, male characteristics have usually been bravery, heroism, and strength, and men used to be portrayed as strong, active, wiser characters, who have the control of the public and private spheres.

For these reasons, Míguez (2015: 44) believes that the representation of females in the androcentric hierarchy of Disney films is not a positive one. It is true that typical fairy tales with princes, princesses and romantic endings do not exactly reflect real life, but rather, to some extent, depict society's expectations of both genders as well as their position in society. However, these depictions have started to be seen as old-fashioned.

Disney usually produces politically correct films that can work everywhere, and, in order to adapt to this new era, has been portraying more gender-balanced characters, although traditional stereotypes are still present in these new-era films. So, in recent years, its attention has been centred on portraying a more realistic version of both genders, but mainly of females. These are breaking, at least partially, with the patriarchal dominant patterns that have traditionally offered a negative image of women, maybe

as a consequence of past criticism from feminists. For these reasons, its latest films portray women in a more modern and realistic light. For instance, *Brave* has a female character in the main role: Merida strives to break down the patriarchal system, and she is presented as brave, bold, and eager to do *men's things*. She has no interest in getting married or finding love, as a girl who takes decisions by herself, does not wait for a prince or a hero to rescue her, chooses her own destiny and claims the right to self-determination. Nevertheless, in this film the traditional division between masculine and feminine roles is clearly defined through the stereotypes represented by Merida's father, who has power and political control, and Merida's mother, who takes a background role and strives to preserve tradition, while Merida takes a stand and fights to break with those stereotypes.

Due to the evident influence of mass-media products on viewers, this evolution of Disney films is expected to have a clear impact on children, and translations of the film into other languages may well play a key role in shaping this social revolution. However, as translation does not take place in a vacuum, but in a specific historical and socio-cultural context. For this reason it is worth looking at whether translations of *Frozen* into other languages do really embrace the essence of this new more balanced gender depiction of female characters. To establish whether or not this is the case, this paper will consider dubbed versions of *Frozen* in Castilian Spanish (CT), Latin American Spanish (LT), and German (GT). Gender depictions have been taken from the original text (OT) and compared with the three target texts, since "comparing originals and original-sounding dubbed versions could shed light on which elements need to be naturalized in order to conform to the intended audience's assumed gender beliefs and values" (Feral 2011: 392). Conclusions will be drawn about what versions reinforce or not this new feminist ideology and how.

Before beginning the analysis, it is necessary to remember that audiovisual translation is a form of constrained translation characterized by the interaction between image and sound. Due to the fact that *Frozen* is a musical, many of the manipulations carried out in the translations may be the result of synchronization constraints, in that a good dub must convey meaning within an allotted timeframe, and cannot always be put down to ideology. On the other hand, in audiovisual translation different agents come into play, and the elements affected directly by translation are not only the linguistic ones. But also important are the paralinguistic aspects of the voices, those concerning how a message is expressed that can convey different gender-marked nuances. Our interest in highlighting these two is due to the fact that "when men and women use the same linguistic frameworks or share the same experiences, their behaviour is valued according to different criteria" (De Marco 2006). Pérez-González has coined the term 'semiotic potential of the para-verbal', which involves "the deployment of intonation, accent/phonetics of linguistic variation, voice quality, rhythm, speed and pausing" (2014, cited in Flotow and Josephy-Hernández 2018: 306). And according to Cameron's and Chion's theories "the voice is also seen to become a factor of gender discrimination and control of the viewers' expectations, especially when it comes to the representation of female and gay characters" (1999, in De Marco 2016: 318). The dubbing is a very important part of the process, where a different tone, emphasis or nuance can convey different messages: submission, rebelliousness, or neutrality, for example.

For this reason, a few examples of how dubbing affects the final resulting text will be presented in the analysis because it is strongly believed, as has already been said, that translations, and the dubbing, reflect the prevailing ideologies of the target cultures and contexts.

## 6. *FROZEN*, A FEMINIST ANIMATED FILM

If *Brave* was a breaking point in the depiction of women in Disney films, *Frozen* has been considered the most feminist film from the Disney factory, until *Ralph breaks the Internet* (2018), reinforcing the new roles and prominence of women in western society today, and leaving behind some of the more traditionally exaggerated stereotypes of female characters. This way the “women’s final empowerment” is being witnessed (Crosby 2016: 2), where patriarchal structures are destabilized, romantic love as a final goal is put aside, the right of women to take their own decisions is emphasized, and feminine characters show independence, courage and bravery. *Frozen* (2013), a film inspired by Hans Christian Andersen’s *Snedronningen* (1844), was directed by Chris Buck and, for the first time in Disney, by a woman, Jennifer Lee. It won two Oscars, a Golden Globe Award, five Annie Awards, one BAFTA Film Award and one Critics Choice Award, has become the fifth-highest grossing film and highest-grossing animated film of all time.

In the film, the main characters are two sisters, Elsa and Anna. The former has the power to turn everything into ice, a power which has been hidden since she was a girl, when she accidentally injured her sister Anna. Since this incident, the sisters have lived apart from each other in order to protect the younger one, Anna. However, during her coronation party, Elsa’s power turns the weather to winter and afterwards she runs away to avoid causing any more harm to the people of her country, Arendelle. Anna runs after her sister but when she is reunited with her, Elsa cannot help injuring Anna again by freezing her heart. Only an act of true love can save Anna from dying.

In the past, Disney made a clear distinction between male and female characters in its films, and Crosby, according to Gilliam and Wooden (2008), states that “Disney has attempted to embrace the third-feminist and ecocritical view of using male allies. Rather than a mere reversal of female power at the expense of all male characters, work toward a balance with patriarchal and natural elements takes place” (2016: 76). It is evident that the latest messages delivered by Walt Disney are changing and evolving towards the portrayal of more gender-balanced realities between men and women, in order to mirror the social changes taking place in western countries. Feminists of the second wave “fought for the rights of women both to enter the public space of organization and to enter as the equals of men” (Griffin *et al* 2017: 884), and Elsa represents to some extent this trait by becoming the queen of Arendelle and governing without the help of any man.

The lead characters in *Frozen*, Elsa and Anna, do not play secondary passive roles as traditionally females played in Disney films, but rather more resolute and prominent ones and they no longer wait to be saved by a man and to get married. And so, this film shows a clear evolution in the portrayal of gender towards a more gender-balanced equality:

- Main male characters are not typical machos and heroes.
- The early death of Elsa and Anna's parents and the subsequent absence of a male authority figure allows the two sisters to develop more freely and take their own decisions, ending the subordination of women to men.
- Elsa's decision of having a fulfilling and independent life as a woman outside the marriage without the dominance of a male is a clear symbol of liberation from the traditional burdens on women. She experiences a personal evolution: from an insecure character at the beginning of the film, she becomes a confident woman who takes responsibility for her own actions and, finally, accepts the way she is.
- Anna deviates gradually from traditional passive female roles and from a clumsy girl at the beginning of the film she evolves towards an active, dynamic, headstrong, and quirkily confident protagonist that finds her way to rescuing her sister.
- Romantic love is assigned a secondary place, the notion of love at first sight is questioned and shattered and the lack of partner for Elsa can be explained because "a prince that wields less power than his wife is emasculated and therefore unappealing" (Streiff and Dundes 2017: 8).
- Beauty as trait of the empowerment of women, a characteristic of the third feminist wave or "grrrl feminism" through Elsa's sensual makeover with stiletto heels, because "danger and sexuality [is] symbolized by stilettos as pumps, but also as daggers" (Dundes *et al* 2018: 9).

Although "while later animations may offer new ways of conceptualizing femininity in organization, they are also trapped by the past, consciously and unconsciously citing back to previous 'traditional' performances of gender" (Griffin *et al* 2017: 871) and so, traits of this patriarchal realm can still be glimpsed in the film, as for instance:

- Male brute force of the ice harvesters at the beginning of the film.
- Work is left to men.
- Patriarchal control is present whilst their father is alive and wields power over the family and, according to the patriarchal model, their mother plays a passive and secondary role.
- Elsa's isolation in the castle and afterwards in the ice palace is a consequence of her insecurity, reflected, for instance, in Elsa's inability to control her own powers.
- Anna's longing to find love at the beginning of the film.
- Phallic signals through images: sharp crystals, Elsa's hand, ice palace, etc.
- In Disney's universe, powers associated with women are considered a negative trait and related to witchcraft: "magic associated with men is charming, whereas magic performed by women is chilling" (Dundes *et al* 2018: 7).
- Kristoff's stomping entrance into Oaken's Trading Post.
- Clear messages to women to "be good girls," as in Elsa's song *For the First Time in Forever* (15: 44): "be the good girl you always have to be / conceal, don't feel / put on a show / make one wrong move and everyone will know," etc.

## 7. FROZEN TRANSLATED

Disney films are aimed at ensuring they work in all the countries in which are released. *Frozen* has been translated into 41 languages.<sup>1</sup> Due to the evident gender ideology introduced in the film and to the fact that translation is a tool that depends on the norms and ideologies prevailing in a target culture, images of women and stereotypes concerning their roles and position in society tend to be reflected in the target texts. Translations of *Frozen* into Castilian Spanish (*Frozen: el reino del hielo*, 2013), Latin American Spanish (*Frozen: una aventura congelada*, 2013) and German (*Die Eiskönigin völlig unverfroren*, 2013) have been selected for the purposes of this study. The selection of these three versions lies in the fact that they represent culturally different contexts and, in the case of the Latin American, it includes an array of countries and nationalities. There are many aspects of the film worth paying attention to from a gender perspective. Therefore, only a few examples, extracted from dialogues and songs as well as from the dubbing that convey different messages in the target texts will be presented. In this work, no attention will be paid to aspects of melody and rhyme.

### 7.1. Historic Reference

A clear example of promoting women's empowerment in *Frozen* is carried out by recalling a historic female figure, who broke with the patriarchal realm in the XV century: Joan of Arc or "The Maid of Orléans," the French heroine of the Hundred Years' War and a female symbol of the Middle Ages. It constitutes a clear wink to women because of her important role in history for her bravery, a trait that is developed later in the film by Anna. When Anna sings *Do you want to build a snowman* for the first time, she points to a painting on a wall of Joan of Arc and specifically mentions her:

Table 1. Historic reference

TCR: <sup>2</sup> 9.33	
OT	<i>Hang in there, Joan.</i>
CT	<i>Ánimo, Juana. [Cheer up, Juana!]<sup>3</sup></i>
LT	<i>No te rindas, Joan. [Don't give up, Joan.]</i>
GT	<i>Bleib stark, Johanna. [Be strong, Johanna.]</i>

This reference was kept in all the target languages by using the form by which Joan of Arc is known in each context, except for the Latin American case. This constitutes a considerable loss from a feminist perspective, despite the incoherence due to the

1 <https://www.globallanguageservices.co.uk/languages-of-frozen/>

2 Time code reading.

3 Back translation.



interaction image-sound, because, in the film, Anna is watched pointing with her hand to the painting and the translation for this reference in the LT does not make allusion to the French heroine.

## 7.2. The Search for Freedom

A remarkable trait of this new depiction of women in Disney is the evident desire to break with norms traditionally imposed on them and to live more intensively. In this sense, isolation of females has been a commonplace in many Disney films, also present in *Frozen*. Elsa and Anna make clear their keen desire not to be isolated from the citizens of the kingdom of Arendelle. The Coronation Day is seen as an opportunity for celebrating and meeting new people and especially in the case of Anna, who expressed an explicit desire to break with this isolation in her song *For the first time in forever*, what is not expressed equally in all versions:

Table 2. Searching for freedom

TCR: 13.44	
OT	<i>I am so ready for this change!</i>
CT	<i>Hay tantas cosas que quiero emprender. [There are so many things I want to undertake.]</i>
LT	<i>Pero espero esto desde hace años. [I'm waiting for this for years.]</i>
GT	<i>Dann bitten wir sie zu uns rein. [Let's invite them to enter.]</i>

The desire expressed in the OT is strengthened in the Castilian version by using the verb *emprender* and reinforcing the desire of freedom. This makes Anna look more eager than in, for instance, the Latin American version, where Anna has been waiting for a celebration for years. This sounds quite neutral, as in the German version, which has a completely different meaning of that of the original version. The subject of isolation is also present in the song *Let it go*, where Elsa makes explicit this feeling:

Table 3. Searching for freedom

TCR: 14.15	
OT	<i>I won't be alone.</i>
CT	<i>Me late el corazón. [My heart beats.]</i>
LT	<i>No estaré sola. [I will not be alone.]</i>
GT	<i>bin ich nicht allein. [I'm not alone.]</i>

In this case, the reference to loneliness in the original text is reproduced in the Latin American and German translations, but not in the Castilian version, which expresses a desire to be alive more than a concern about loneliness. In this case, the translation conveys a different and fiercer message than that in the original text.

There are more references to the desire for freedom and the emphasis is put in breaking with the rigid norms of the system the sisters were born in, for instance, in the absence of rules in Elsa's new life and her desire to experiment. This message is preserved in all the target languages, but weakened in the German version, as can be seen in the two following examples from the song *Let it go*:

Table 4. Searching for freedom

TCR: 31.20	
OT	<i>To test the limits and break through.</i>
CT	<i>Ahora intentaré sobrepasar los límites. [Now I'll try to exceed the limits.]</i>
LT	<i>Voy a probar qué puedo hacer sin limitar mi proceder. [I'm going to try what I can do without restricting my way of proceeding.]</i>
GT	<i>...die Kraft in mir treibt mich voran. [...the force inside me boost me.]</i>

Table 5. Freedom

TCR: 31.23	
OT	<i>No rules for me, I'm free.</i>
CT	<i>Ya no hay más reglas para mí, por fin. [There are no more rules for me, at last.]</i>
LT	<i>Ni mal, ni bien, ni obedecer. [Nor bad, nor good, no obeying.]</i>
GT	<i>Was hinter mir liegt, ist vorbei. [What is behind me is over.]</i>

In these cases, the idea of breaking moulds in example number 4 is not preserved nor is the one about freeing herself from rules in 5 in the German version. Instead, in the next example, from the same song, the message of liberation is preserved in all translations, but it is strengthened in the Latin American text and in one of the two versions for this phrase in German (*Ich bin frei! Endlich frei!*):

Table 6. Liberation

TCR: 30.28	
OT	<i>Let it go! Let it go!</i>
CT	<i>¡Suéltalo! ¡Suéltalo! [Let it go! Let it go!]</i>
LT	<i>¡Libre soy! ¡Libre soy! [I'm free! I'm free!]</i>
GT	<i>Ich lass los! Lass jetzt los! Ich bin frei! Endlich frei! [I let go! I let go! / I'm free! Free at last!]</i>

### 7.3. Psychological Evolution

In the film, the psychological evolution of Elsa is stressed in the sense that she frees herself from typical burdens and acquires a new resolution and strength expressed in the song *Let it go*:

Table 7. Rupture with norms

TCR: 30.38	
OT	<i>Turn away and slam the door.</i>
CT	<i>Ya no hay nada que perder. [There is nothing else to lose.]</i>
LT	<i>Libertad sin vuelta atrás. [Freedom without turning back.]</i>
GT	<i>...und ich schlag' die Türen zu. [...I slam the doors shut.]</i>

The original version expresses a clear message of liberation, when Elsa frees herself from hiding her power. This is emphasized through the phrase “slam the door,” which expresses a clear turning point. This symbolizes the determination to change her life and the rupture with established norms, with tradition, a clear reflection of this empowerment of Disney princesses. However, in the three translations, the message is conveyed very differently: loss, freedom and closing. In the Castilian version, a weaker feeling is expressed with no reference to slamming the door; the Latin American version emphasizes the freedom Elsa craves, and the German one reproduces partially the meaning of the OT by keeping only the idea of slamming the door.

### 7.4. Rupture with Romantic Love

Another remarkable change in this film is the end of engagements as a result of love at first sight. This is a stereotype which has been present in the majority of Disney films and also in *Frozen*, but only partially before Anna’s psychological evolution, when she sang *For the first time in forever*:

Table 8. Rupture with romantic love

TCR: 14.19	
OT	<i>What if I meet The One?</i>
CT	<i>¿Y si encuentro a la persona? [What if I find The One?]</i>
LT	<i>¿Y si conozco al hombre de mis sueños? [What if I meet the man of my dreams?]</i>
GT	<i>Was wenn mein Traumprinz unter ihnen ist? [What if the prince of my dreams is among them?]</i>

This reference to romantic love is conveyed in the translations, although the Latin American and the German versions are more romantic than the OT and the CT by

expressing the idea of “the man/prince of my dreams.” In contrast, the rupture with romantic love is expressed twice in the film:

- firstly, in the scene in which Anna announces to her sister that she is engaged, who does not bless the engagement and forbids Anna to get married;
- secondly, when a male character, Kristoff, also questions Anna’s decision of getting engaged at first sight.
- Again, the message is completely preserved in the three translations, thus reinforcing the desire of Disney of breaking with this stereotype, since, at the bottom, it symbolises women’s dependence on men:

Table 9. Rupture with romantic love

TCR: 25.12	
OT	<i>Wait, slow down. (...) No one is getting married.</i>
CT	<i>Anna, espera (...). Nadie se va a casar. [Anna, wait (...). No one is getting married.]</i>
LT	<i>Esperen, cálmense (...). Nadie se casará. [Wait, calm down (...) No one is getting married.]</i>
GT	<i>...und hier wird auch nicht geheiratet. [...and here no one is getting married.]</i>

Table 10. Rupture with romantic love

TCR: 38.39	
OT	<i>You got engaged to someone you just met that day?</i>
CT	<i>¿Te comprometiste con un hombre al que acababas de conocer? [You got engaged to a man you had just met?]</i>
LT	<i>¿Te comprometiste con alguien que recién conocías? [You got engaged to someone you just had met?]</i>
GT	<i>Du hast diesen Kerl gerade kennengelernt und verlobst dich gleich? [You have just met that guy and get immediately engaged?]</i>

## 7.5. Feminine Perfection

As has been mentioned, a traditional norm for female lead characters, above all princesses, has been that they *must* be beautiful and perfect representations of femininity. The desire to break with this stereotype is a way of rupturing with a strong imposition over women in many cultures in different periods; where, in contrast, imperfection in men is perfectly accepted. Moreover, while singing these lines, Elsa does not only break with a non-written norm, but she also empowers herself through her sensual makeover, a trait of the third feminist wave, while she is singing *Let it go*, as we can see in this example:

Table 11. End of good girls

TCR: 30.20	
OT	<i>The perfect girl is gone.</i>
CT	<i>La farsa se acabó. [The farce is over.]</i>
LT	<i>Se fue la chica ideal. [The ideal girl is gone.]</i>
GT	<i>Ich fühle mich wie neugeboren. [I feel like a newborn.]</i>

Here the idea of the end of perfection in women is preserved in the translations, though to varying degrees: The Latin American translation preserves the same idea, the German version just makes reference to “a new Elsa,” while the Castilian one is even more feminist, declaring that everlasting perfection is a farce.

### 7.6. Changing Roles

Traditionally, gender differentiation has been expressed by assigning men and women different roles, activities, and positions in society. A way for women to break with these stereotypes lies in doing and wanting to do *men's things*, that is, activities traditionally deserved to be carried out by men. In *Frozen*, the most evident one is the fact of having a queen without consort. From a translation point of view, examples of this rupture have been found and preserved, for example, in the scene in which Anna and Kristoff come up against an ice mountain on their way to the ice castle, and she decides to start climbing it, to which Kristoff raises a clear objection:

Table 12. Defiant tone

TCR: 48.16	
OT	— <i>I've only got one rope and you don't know how to climb mountains.</i> — <i>Who says?</i>
CT	— <i>Solo tengo una cuerda y tú no sabes escalar [I've only got one rope and you don't know how to climb.]</i> —¿ <i>Quién lo dice? [Who says?]</i>
LT	— <i>Solo tengo una sogá y tú no escalas montañas. [I've only got one rope and you don't climb mountains.]</i> —¿ <i>Quién lo dice? [Who says?]</i>
GT	— <i>Mein Seil ist nicht sehr lang und du weißt nicht, wie man klettert.</i> <i>[My rope is not very long and you don't know how to climb.]</i> — <i>Ah, sagt wer? [Hey, who says?]</i>

In this example, again, a traditional stereotype is reproduced and, thereupon, ruptured: the physical superiority of the male gender over a woman, and Anna responds by trying to climb the mountain. The element that needs to be focused on here is her defiant answer: “Who says?” which was retained in the three translations, as was her defiant tone.

In the film, another evidence of women's empowerment is represented by bestowing bravery and valour on them, what is incorporated into the film mainly through Anna. For instance, when Elsa runs away from Arendelle, Anna blames herself for it and assumes she should be the one who has to bring Elsa back, despite the danger this venture may entail in the cold winter:

Table 13. Anna's bravery

TCR: 28.44	
OT	— <i>Tonight was my fault. I pushed her. So I'm the one that needs to go after her.</i> — <i>What? It's too dangerous.</i>
CT	— <i>Todo ha sido culpa mía. Yo la he presionado. Así que soy yo quien debe buscarla. [All has been my fault. I pushed her. So I'm the one who has to go after her.]</i> — <i>Anna, no. Eso es muy peligroso. [No, Anna. It's too dangerous.]</i>
LT	— <i>Yo la hice enojar. Y por eso yo seré quien la busque. [I annoyed her. And for that reason I'm who will go after her.]</i> — <i>Anna, no. Es algo riesgoso. [No, Anna. It's a bit risky.]</i>
GT	— <i>An mir ist die Schuld an diesem Chaos. Ich habe sie unter Druck gesetzt, also bin diejenige, die ihr nach gehen wird. [All of this chaos is my fault. I put her under stress. So I'm the one who has to go after her.]</i> — <i>Anna, nein, das ist viel zu gefährlich. [No, Anna, it is very dangerous.]</i>

Traditionally such a risky venture would be carried out by a strong, heroic male character, but Anna does not show any fear or any doubt about going after her sister to bring her back and does not expect a man to do so. At the same time, the warning about the danger of the enterprise is expressed by Prince Hans of the Southern Isles, who reminds her that dangerous ventures are not for women: "It's too dangerous," something that Anna ignores. This stereotype is preserved in all the translations.

Male depiction is deconstructed in *Frozen* too, in comparison to the previous films. In the following example, from the trolls' song, Kristoff is described positively as being "sensitive and sweet." This contrasts with the traditional depiction of lead male characters in Disney films, who have usually been expected to be strong, brave, rude or even aggressive. This new portrayal of a male character is preserved in all the target languages, with a partial exception: in the Castilian version Kristoff is not "sweet" but "loyal:"

Table 14. New masculine depictions

TCR: 1:02:10	
OT	<i>But you'll never meet a fella who is as sensitive and sweet.</i>
CT	<i>No hallarás un tipo tan simpático y leal. [You'll not find such a nice and loyal guy.]</i>
LT	<i>Pero nunca conocerás a alguien tan sensible y dulce. [But you'll never meet such a sensitive and sweet person.]</i>
GT	<i>Aber du wirst niemanden finden, der so sensibel ist... und süß. [But you'll never find a person, who is so sensitive... and sweet.]</i>

Another example of this new depiction of male characters is found in the scene in which Anna, Kristoff and Olaf see Elsa's ice castle for the first time. When Kristoff becomes emotional and says he is about to cry, Anna sarcastically encourages him to do so, since sensitivity has usually been a feminine trait:

Table 15. New male depictions

TCR: 49.25	
OT	<i>Go ahead. I won't judge.</i>
CT	<i>No te cortes. No voy a contarlo. [Feel free. I won't tell.]</i>
LT	<i>Adelante. No te juzgaré. [Go ahead. I won't judge you.]</i>
GT	<i>Ja. Nur zu. Zeig deine emotionale Seite. [Go on. Show your emotional side.]</i>

The main difference in the target texts is found in the Castilian version, which expresses it as if it were taboo for a man to be moved: *No voy a contarlo*, an ironic reference towards the stereotype that “boys do not cry,” and, in contrast, the German version stresses Kristoff's “emotional side.”

In this empowerment of female characters, these have started to give orders, even to men, which was not usual in the past. An example can be appreciated when the snow monster is trying to throw them out of the castle, and Anna gives him orders:

Table 16. Defiant tone

TCR: 54.30	
OT	<i>Stop! Put us down!</i>
CT	<i>¡Quietos! ¡Suéltanos! [Stop! Release us!]</i>
LT	<i>¡Basta! ¡Suéltanos! [Enough! Release us!]</i>
GT	<i>Hör auf! Lass uns runter! [Stop! Put us down!]</i>

The same message is maintained in all the translations, although the dubbing expresses a different nuance: The Castilian and German dubbings sound more demanding than the original and Latin American versions.

## 7.7. Language

Gender imbalance can also be perceived through how men and women are allowed to express themselves. In films for children, girls and women have traditionally made use of a correct and formal language, and spontaneous, informal and colloquial ways of speaking have been reserved to men, something that has always been accepted for them, but sanctioned for women. According to this, another change in the depiction of female characters has been by bestowing on them a more colloquial and less restrained way of speaking than has usually been the case in Disney, as in the following example, in which Anna explains to Kristoff why she and Elsa had argued:

Table 17. Colloquial language

TCR: 38.35	
OT	<i>I got engaged, but then she freaked out.</i>
CT	<i>Me comprometí, pero ella se puso hecha un basilisco. [I got engaged, but then she blew her top.]</i>
LT	<i>Yo quería casarme, pero ella se molestó. [I wanted to get married, but she annoyed.]</i>
GT	<i>Ihr sind die Nerven durchgegangen, weil ich mich verlobt habe. [She was beside herself because I had got engaged.]</i>

In this case, the original version already presents a more self-confident Anna, who talks in a more colloquial way. This has been preserved in the three translations although with some nuances: The Castilian version sounds more idiomatic than the other two by using an idiom: *ponerse hecho un basilisco* (“to become a basilisk”), which adds more expressiveness to the target text in contrast to the Latin American one, which is more neutral and where the colloquial trait gets lost. In the same line we find this example:

Table 18. Colloquial language

TCR: 38.43	
OT	<i>Anyway, I got mad, and so she got mad.</i>
CT	<i>Sí, total, que yo me enfadé. [Yes, anyway, I annoyed.]</i>
LT	<i>Sí. Y yo me enfadé, ella se enfadó... [Yes. And I annoyed, she annoyed...]</i>
GT	<i>Ich wurde wütend und sie wurde auch wütend. [I became furious and she became furious.]</i>

Here Anna expresses herself again in a very colloquial way, more than feminine characters traditionally do. However, in the Castilian Spanish translation the introduction of *total* provides a much higher level of colloquialism, proving again to be more feminist and spontaneous than the original, as in the following example:

Table 19. Colloquial language

TCR: 17.10	
OT	<i>You're gorgeous.</i>
CT	<i>Tú estás cañón. [You're hot.]</i>
LT	<i>Tú eres hermoso. [You are beautiful.]</i>
GT	<i>Ihr seid toll. [You are great.]</i>



*Estar cañón* (“to be hot”) is a very modern and colloquial expression and the use of it by Anna reflects an evident intention of breaking with this *norm* traditionally imposed on women. This change reflects also this women’s empowerment.

### 7.8. Remaining Stereotypes

Although this film marks a milestone in animated cinema, thanks to its break with traditional stereotypes, some remnants of the patriarchal stance can still be perceived in films for children, and, of course, in Disney too. These mirror how girls and women ought to behave and how they should look, what they are allowed to do, etc., a reflection of what societies have usually expected from girls and women, namely that they be good, beautiful, and obedient. On the other hand, boys and men are allowed to be wild, rude, spontaneous, etc., since imperfection has always been more accepted in them. The following extracts, from the song *For the first time in forever*, exemplify this:

Table 20. Beauty as a feminine trait

TCR: 14.08	
OT	<i>The picture of sophisticated grace.</i>
CT	<i>Sofisticada y tierna a la vez. [Sophisticated and tender at a time.]</i>
LT	<i>Apoyada, cautivante, en la pared. [Leaning, mesmerizing, on the wall.]</i>
GT	<i>Ein Bild von Anmut und von Lieblichkeit. [An image of panache and sweetness.]</i>

In this case, the Castilian Spanish and the German translations add the idea of Anna wanting to be not only “sophisticated” but also “tender,” a common trait in Disney female characters, while the Latin American version offers a more sensual image of Anna by singing this song.

Traditionally, both in fiction and in real world in many contexts women have been expected to look perfect and beautiful, as is reflected in the following example, which makes reference to Elsa and Anna’s appearance:

Table 21. Beauty as a feminine trait

TCR: 12.40	
OT	— <i>I bet they are absolutely lovely.</i> — <i>I bet they are beautiful.</i>
CT	— <i>Estoy seguro de que son muy guapas. [I’m sure they are very pretty.]</i> — <i>Guapas no, preciosas. [Not pretty, but beautiful.]</i>
LT	— <i>Apuesto a que son absolutamente encantadoras. [I bet they are absolutely lovely.]</i> — <i>Apuesto a que son hermosas. [I bet they are beautiful.]</i>
GT	— <i>Sie sind sicher bezaubernd. [For sure they are charming.]</i> — <i>Die sind ja wunderschön. [They are beautiful.]</i>

The expectations of the citizens of Arendelle about their beauty appear to take precedence over more important questions such as Elsa's ability to be a queen. This stereotype was preserved in the three target texts. In the same direction, women have also been demanded to be somehow "perfect" and "good," as in the following example from the song *Let it go*, where Elsa remembers the burdens girls and women have always been charged with:

Table 22. Good girls

TCR: 30.15	
OT	<i>Don't let them in, don't let them see. Be the good girl, you always have to be.</i>
CT	<i>No dejes que sepan de ti, que no entren, siempre me dijo a mí. [Don't let them know of you, don't let them in, he always told to me.]</i>
LT	<i>Lo que hay en ti no dejes ver, buena chica tú siempre debes ser. [Don't let see what is inside you. a good girl you always have to be.]</i>
GT	<i>Lass sie nicht rein, lass sie nicht sehen, wie du bist, nein, das darf niemals gescheh'n. [Don't let them in, don't let them see how you are, it must never happen.]</i>

This idea of being a good girl is only preserved in the original version and in the Latin American translation. However, the original message ordering Elsa to hide was kept in all the translations. And finally, another example of this patriarchal world is made clear by assigning a female troll the task of washing Kristoff's clothes, what was preserved again in the translations, continuing with this gender imbalance:

Table 23. Traditional feminine activities

TCR: 1.00.29	
OT	<i>Take off your clothes, I'll wash them.</i>
CT	<i>Quítate la ropa que te la lavo. [Take off your clothes, I'll wash them.]</i>
LT	<i>Quítate la ropa, te la lavaré. [Take off your clothes, I'll wash them.]</i>
GT	<i>Runter mit den Pucks. Ich wasche es dir. [Take off your clothes, I'll wash them.]</i>

## 8. CONCLUSIONS

Total social equality between men and women can only be achieved through the interaction of all social forces and influences, including the family, school, workplace, and the mass media. As a consequence of the huge influence they can exert on their audience, the mass media can play a vital role in the presentation of more gender-balanced images of women and men in society and, since children, from a very young age, internalize the models surrounding them, the influence on them is bigger than in adults.

The recent empowerment of women in different fields of Western society started to be reflected in animated films for children some years ago. Thus, an analysis of these texts when translated into other languages, and therefore cultures, enables an examination of how traditional and new gender depictions present in Disney films are transferred in the translation process. On the other hand, since translation is conditioned by norms and ideologies prevailing in target contexts, the different treatment of gender depictions in different cultures shows that female empowerment does not take place in the same way in all countries nor it is reproduced, translated, equally in all contexts.

Nevertheless, since films are products of mass consumption and Walt Disney films are high-grossing animated films, it is important to examine the responsibility of the Disney factory towards the current empowerment of women, its breaking-off with traditional patriarchal stereotypes and the values it transmits with its films.

Thus, with regard to the analysis of the preceding translations, the following conclusions have been drawn:

- 1) There is a noticeable tendency towards preserving the feminist deconstruction of traditional stereotypes in the three translations analysed regarding different themes, such as, the search for freedom, the rupture with romantic love or the assumption of new roles.
- 2) More specifically, it has been found that in general the Castilian version proves to be the most feminist one, the most direct in expressing the end of an era (*Hay tantas cosas que quiero emprender*), the most passionate (*Me late el corazón*), and the most defiant in the dubbing of the four versions. Anna's spontaneity and nerve are a way for scriptwriters to break with traditional stereotypes. In the translations, her spontaneity is fiercer in the Castilian Spanish version than in the others, including the original. Her use of idiomatic phrases in this translation (*No te cortes, ella se puso hecha un basilisco, sí, total, estás cañón*, etc.) proves how translation can achieve different effects and express different messages by letting the sisters use a more colloquial and defiant language in this version.
- 3) The way in which a character is dubbed can trigger different effects in the translations. Again, the Castilian Spanish translation reflects a desire to make Anna sound more current and real for children as well as more feminist.
- 4) A degree of refusal to depict a male character, Kristoff, as being "sweet" in the Castilian version may well be interpreted as a double standard for male and female characters in this language, since many feminist messages are reinforced in this target text, but not Kristoff's sweetness.

In general, the German translation proves to be more conformist than the other two versions because it reproduces the same depictions as in the original text. The Latin American translation turns back to traditional gender representations, which is to be interpreted as a reflection of the norms and ideologies prevailing in this target culture.

- 5) Despite the more balanced depiction of genders in *Frozen*, traditional patriarchal stereotypes are still present in the film, such as the desire of women to get married, the weakness and isolation of women, the dominance of men over women, the notion that heroism is only for men and, the constant allusion to beauty and

correction of the female characters, etc., which actually represent the limits traditionally imposed upon women.

With *Frozen*, Disney has proven to have taken a step further in portraying more gender equality by eradicating some of the traditional stereotypes that have hitherto placed women in secondary and passive positions in society. This move has been repeated in the translations, although there are certain nuances that may make younger viewers interpret the film differently. This demonstrates that translation is not a neutral action, but an ideological one, which can and does contribute to social change. Nevertheless, Disney still has a long way to go if it is to portray real gender equality in its films and in its translations. Language and translation are not neutral. They are also political acts.

## CAPÍTULO VII

### *Disney Female Characters Translated in the Arabic Culture: A Reflection*

Jehan Zitawi  
Abu Dhabi University

#### 1. INTRODUCTION

Becoming one of the leading forces in film production, Disney has served global audiences over many years. As a result, Disney films, animations and cartoons have been translated into various languages. In spite of the worldwide reputation that Disney films have gained over the last decades, there has always been an exigent need to fit Disney movies into various cultures, norms and traditions. Disney works have often been under scrutiny and criticised for demonstrating biased and prejudiced attitude to the representation of certain nations, for exhibiting racial discrimination and for undervaluing the role of women (Kingsley 2014; George 2015; Young 2015; Jones 2018).

Undoubtedly, there has been an increased influx of Disney products into the Arab world over the past decades. Disney films, comics, games and merchandise have a widespread demand among Arab children and adults alike. As a result, the American contemporary culture, life style, values and ideas are penetrating into the Arab world and being accepted and even embraced by the majority of the Arab consumers who have very few alternatives of local animated productions near at hand. That said, still some Arab states do not accept certain views presented in American movies and cartoons.

Accordingly, translating Disney works into Arabic would require certain alterations in the structure and content of some cartoons texts to make them more aligned with the traditions of the Arab world.<sup>1</sup> In this study, the Arabic translations of some of

---

1 The Arab world has 22 countries, situated in the Middle East and North Africa and populated with Arabs whose native tongue is Arabic and predominant religion is Islam which is deeply intertwined with the Arab culture. Although the Arab world is full of diverse communities, and the Arab culture varies from one country to another (for instance, the Gulf countries are more conservative and male-dominated than the more-liberal countries such as Egypt and Lebanon), the Arab countries embracing Arab culture and traditions almost share the same general values and beliefs. For instance, family is an integral aspect of Arab culture, and men play the patriarchal role in the society though women frequently help support the family due to changes in society and education.

Disney's recent releases, namely *Frozen*, *Moana* and *Coco*, will be examined to see if these translations had influenced the characters and the message they try to convey. More specifically, the study will attempt to investigate whether these translations had changed the role of the female characters in these movies to conform to the conservative ideologies of the Arabic world. As a prelude to more effective presentation, an analysis of Disney's depiction of women in these recent animations will be presented below.

## 2. WOMEN'S ROLE IN DISNEY'S RECENT WORKS: *FROZEN*, *MOANA* AND *COCO*

The assertion is that historically the society has treated the female differently compared to the male—a phenomenon that remains true to this date, though with seemingly noticeable changes. The evidence concerning the sustaining pattern of the different treatment of the two genders as well as the changing society's attitude towards the disparity has been portrayed in a variety of ways and shapes including the world of artistic endeavours such as painting, music, poetry, cinema and, especially, the role of women in Disney recent works.

As a reflection of similar changes in society, Disney portrayal of femininity has changed. A typical Disney female character is a queen, a princess or a home-maker, who are skillful and gifted with strong will and unwavering attitude. However, Disney positioned such characters as 'damsels-in-distress' in one shape or another tacitly conforming to the misperception that female characters lacked independence from their male counterparts. Disney animation films are vivid testaments of this portrayal.

With this background, and to be able to understand any departure from the past attitude, an attempt will be made to critically analyse the recent Disney's animation films. This critical analysis could shed light on whether the recent Disney productions are the continuation of the past trend or the beginning of a new era indicating a change in attitude regarding the place occupied by men and women. The analysis will use *Frozen*, *Moana* and *Coco*, which are three recent releases by Disney to support or refute any changes.

Notably, the above animations were released within the last five years (2013, 2016 and 2017). These animations, along with virtually all the other Disney films, follow the same pattern of stereotyping male and female characters in terms of roles and appearance (Welikala and Dugan 2012). As noted by Welikala and Dugan, Disney films have continued to advance and perpetuate the stereotype superiority and dominance of male characters. In the same vein, Macedo and Steinberg (2007: 253) concede that such portrayal is but a function of prevailing the society's deeply held view and the untold society's standards as well as the inherent nature of animation public standards and the nature of animation.

It is within this context that Disney animation can be considered as a mirror image of the perceived society's predisposition to the place of female in real life. That is to say, Disney's art of animation reflects the society's expectations and practices. Again, within the same context, any departure from the status quo suggestive of equality and the emancipation of female should be viewed as portrayals of the heroines, typically not representing societal discord, but a tactical move designed to attract male viewers to identify with females commanding authority and projecting powers compared to males

(Sternadori and Prentice, 2016: 89). Ironically, even when the female characters are portrayed as powerful characters commanding authority, they continue to be stigmatised by having weaknesses and insecurities. Despite of this seeming stigmatisations, Disney powerful female figures appeal to viewers of both genders due to the universally acceptable role they play (Sandlin and Garlen, 2016: 97).

Evidently, irrespective of sex, the role models of Disney leading animation characters are father figures. Specifically, and in most instances, it is a male character filling this role and almost always they occupy positions of regal or similar importance. For instance, in *Frozen*, Elsa and Anna's father is the king of Arendelle (Buck and Lee, 2013). His influence as a role model in Elsa's life is underscored by the way he sharply blames her for the magic-based accident that harmed Anna as a child. Thereafter, Elsa chose isolation and concealment as her preferred tool of protection: she keeps Anna and everyone else at a distance and conceals her powers to conform to her parents' and perceived societal expectations of being queen.

Further advancing this concept, in *Moana*, the leading character is the daughter of a South Pacific chief and next in line (Clements and Musker, 2016). Similarly, she seems to struggle to reconcile her immense interest in ocean exploration with her responsibility towards her people. In the animation *Coco*, the title reveals the significance of Coco the character. Not only is she the great-grandmother to the leading male character, Miguel, but also the daughter of Hector. In addition to being the inspiration for songs written by the latter, she is the last living person who remembers Hector. Going with the masterfully drafted plot, *Coco* is depicted as an aging character whose loss of memories due to the old age is averted by the spiritual death of her father, Hector. In that plot, *Coco*'s memory is restored by the virtue of Miguel's rendition of 'Remember Me'. Essentially, one of the significant plot twists and its resolution bases on the relationship between Hector and Socorro: father and daughter. What becomes markedly different here is the love between father and daughter (Unkrich, 2017).

In portraying father-daughter relationships, Disney uses contrasting approaches all of which share a common theme of fathers' significant influence on the lives of their daughters. As to *Moana*, she disobeys her father to reconcile herself with her impending role as chief (Clements and Musker, 2016). In the same vein, Elsa overcomes significant emotional conflict brought about by the mere expectations of her father during Elsa's younger days when she undergoes a process of reconciliation with self and that of the role of the queen (Buck and Lee, 2013). In the analysis of an elderly *Coco* when she first concedes to the possibility of her father's neglect, what comes next is the reemergence of her father's fond memories of *Coco* to the point of failing to recognise family members other than *Coco* (Unkrich, 2017). In *Coco*, she is a widow who barely references her late husband. Yet, she cannot refrain from a constant remembering of the memories of her late father, which to her are the essence of her being. This breathtaking masterful juxtaposition is not short of a marginalised place of a husband vs. a naturally dominant place of a father.

In Disney's frame of mind, the apparent contradiction in the female's role is not limited to the lead characters. Careful reviews of Disney female roles have consistently followed the pattern of being portrayed as one of the three roles of being: a teen heroine; a middle-aged beauty with the heart of a beast; and an elderly woman who has long

passed her prime (Lemish, 2013: 295). In all the three depicted portrayals, Welikala and Dugan (2012) make a note of the female who in her role must depend on the protection of the male character with a caveat of diminishing female's reliance on the male characters—an appealing development to a wider audience who like to see more independence without sacrificing romantic portrayals. Essentially, most of the female characters portrayed are independent.

A review of the history of Disney work equally shows that there have been instances of female roles maintaining their independence from their male counterparts (Macedo and Steinberg, 2007: 435). It can be argued such a development was a tactical strategy to create an illusion that was reminiscent of the virtues of the feministic independence. Furthermore, the illusion of the feministic virtues mitigated the need for female characters to be guided through the path of maturity and the inevitable outcome of femininity's competition (Sternadori and Prentice, 2016: 184).

However, this is not the case with the female characters in the films selected for analysis. In the three recent releases analysed here, none seems to fit the overall strategy or overall Disney's frame of mind. As a point of reference, one can examine the character of Elsa and Anna who grew up in an undivided family setting and supported each other—a significant turning point for the thought process behind Disney work. Another example would be Moana who was raised by both parents and developed a significant bond with her grandmother—a character that guided her to find the self of her own wisdom. In *Moana*, Disney projects her affection and enjoyment for adventure that was nurtured by her grandmother. It was the same love for adventure that paved the way for Moana's eventual self-discovery and self-actualisation.

What was true for Moana was also true for *Coco* where the development of a strong female character can be witnessed. In *Coco*, one can clearly sense the dominance by a strong woman throughout the animation. In *Coco*, the actions of the strong female characters are well intentioned, and they help to nurturer and provide guidance for their family members. It is the family relationship portrayal in *Coco* that empowers the character to assume the role of moral conscious in her surrounding as evidenced by the Riviera family who saw Coco's happiness when listening to the lyrics of Miguel's composition of 'Remember Me' and decided to lift the ban on singing and support Miguel's music career.

The Disney's portrayals of female characters has always been based, first and foremost, on the stereotyping of female which is itself perpetuated by the prevailing society's standards, practices and beliefs. The three films analysed here are just a representative sample of Disney work and the conformation to the societal expectations. That said, equal treatment of the female figure remains a moral and ethical responsibility to which the society has been responsive, though not to the fullest extent possible. The path for advancing the call for bridging the gap of inequality and lack of gender stereotyping is wide and confronts the society in all walks of life. What is needed is the society's moral conscience and intolerance for status quo to lead the way in bridging the gap.

In the reach for the 'mountain top,' Disney has proven to be a reliable institution both by deed and by action, which is reflected in its evolving character development and character portrayals. The changes in Disney recent movies have contributed to the notion of how the females are perceived by the society which gives rise to the actualisation of



the female values and independence without compromising femininity and romance. The last three releases by Disney projects are to be viewed as a point of departure on a trajectory to the path of placing women in characters reflecting the reality of being strong and independent.

### 3. TRANSLATING DISNEY HEROINES INTO THE ARABIC CULTURE

Usually, when a film is rendered into a language other than the one in which it was initially produced, the characters lean towards telling a tailored story to fit the consumption of the ethnic or racial group in question (Thomas, Johnston and Thomas, 1995: 46).

To bridge the gap created by the mere act of translating Disney works, and a smooth transition to the cultural background of the target audience, Arab translators of Disney films, cartoons and comics typically employ various strategies, such as literal translation, adaptation, substitution, paraphrasing, omission and addition to suit Arab children and adults alike (Zitawi, 2003; 2008). Recent released movies (2013, 2016 and 2017), namely *Frozen*, *Moana* and *Coco*, respectively, have been integrated into the Arabic culture when translated (subtitled and/or dubbed). The translation of these three movies from English into Arabic had influenced in one way or another the image of the female characters. Like many other contemporary American cartoons, which depict independent and free-willed young ladies, the three Disney movies under study have either subjected the image of their heroines to severe censorship or undergone some changes in order to make those characters close to traditional Arab standards.

#### 3.1. *Frozen*

One of the latest and most popular Disney animated movies is *Frozen*. This cartoon has gained huge popularity among the audience worldwide. *Frozen* is an American musical fantasy film produced by Walt Disney Animation Studios, building on the sisterly relationship of the two characters Anna, who is a princess, and her sister Elsa, who becomes queen. Written by Chris Buck and Jennifer Lee, *Frozen* was released in November 2013 and dubbed into Arabic in the same month by Gihan El-Naser (Disney Voices). After *Frozen* was translated into Arabic, which is a diglossic language with numerous dialects used in everyday life, there were some controversies related to the translation itself as Disney did not make use of dialectal Arabic (Cottrell 2014). The dubbing of *Frozen*, unlike most Disney works, was done in Modern Standard Arabic (*henceforth* MSA) rather than the usual Egyptian Arabic (Tidey, 2014). Muhanna (2014) states that “earlier Disney films (from *Snow White and the Seven Dwarfs* to *Pocahontas* to *Tangled*) were dubbed into Egyptian Arabic, the dialect with the largest number of speakers in the region, based in a country with a venerable history of film production.” Since people first watched *Frozen* in English, it would have been plausible enough for Disney to employ Egyptian Arabic, which could have been more interesting for the viewers, in comparison with MSA (Martin, 2014). For example, the Arabic version of the movie song ‘Let it Go’ was performed by the Egyptian singer Nesma Mahgoub and translated to “*Discharge thy secret! I shall not bear the torment!*” and “*I*

*dread not all that shall be said! Discharge the storm clouds! The snow instigateth not lugubriosity within me...*” (Muhanna, 2014). Most probably, if Disney resorted to using Egyptian Arabic instead of MSA, the disparity between the English and Arabic versions of ‘Let it Go’ would not be as pronounced (*ibid*).

Alternatively, it would make full sense to argue that the choice made by Disney to translate *Frozen* using MSA was to have the opportunity to maximise the Arabic audience through making certain changes in the casual English language and turn the language of the animated film into something more biblical. In addition, certain phrases of the main characters were replaced or even omitted in an attempt by the Arab translators to emphasise other values and ideas which could be more consistent with the conservative nature of the Arab population. The words and expressions of the main heroines were substituted in some instances for more conservative (less liberal) statements to appease to the Arab audience. For example, when Anna was excited that she is finally free on the coronation day of her sister Elsa and can go out of the palace where she may meet the love of her life and find “a chance to find true love,” her sentence was translated into “a chance to live.” Apparently, Arab translators tried to eliminate the reference to ‘falling in love,’ especially when their target audience mainly consists of young girls living in a conservative society. Similarly and in another scene, Anna was apologising to Prince Hans, whom she accidentally bumped into and seemingly fell in love: “This is awkward! Not [that] you’re awkward! But just because it’s weird! You’re gorgeous!” The word “gorgeous” which denotes a very powerful physical attraction was substituted in the target text with a more neutral adjective, “nice,” to tone down the flirting sense in the source text. In addition, there were instances where the original script was altered in a way to enforce the superiority status of the male figure over the heroin. For example, when Kristoff, a mountain man and an ice harvester who was helping Anna to find her sister, ordered Anna to “stop talking,” so he can listen to the noise coming from the forest, his words were stricter and firmer in the Arabic version: “Shut up! I said...shut up!” Another example that gave extra weight to the male’s superior position when translated into Arabic is Anna’s clear order in the source text to Kristoff not to dare her and tell the snowman Olaf that he will melt under the sun: “Don’t you dare!” However, this expression, clearly communicated a warning to the male character, was translated into a less threatening expression: “Don’t tell him!” All in all, some of the actions and expressions of the female character in the Arabic version of *Frozen* conform, to some degree, to the cultural expectations of the Arab world which is relatively male dominated and more conservative when it comes to expressing explicit love-related feelings, especially to young audience. In the Arabic rendition, the female character relies in a way on the Arabic culture to slightly influence the plot to fit into the male-dominated society.

### **3.2. *Moana***

Another famous animated movie that has received huge popularity among the viewers worldwide is *Moana*. Written and directed by Ron Clements, John Musker, Don Hall and Chris Williams, the original English version of *Moana* is a 3D computer-animated musical adventure produced and released by Walt Disney Animation Studios

in November 2016 (Clements and Musker, 2016). This original film tells the story of Moana, a strong-willed daughter of a chief, who is chosen by the ocean itself to reunite a mystical relic with a goddess. When blight strikes her island, Moana must sail in search for a legendary demigod in the hope of reuniting and saving her people.

Disney translated the movie *Moana* from English to MSA mixed with Egyptian Arabic. Released in 2016, the Arab rendition of *Moana* first premiered in December in Kuwait and Lebanon, then in Egypt in March the following year (Charguigou, 2017). Gihan El-Naser, the song director, directed this rendition. This was the last Disney movie that El-Naser directed for the songs after her leaving the studio following disagreements with the management team (*ibid*). Disney settled for an Arab pop singer, Carmen Suleiman, to sing the movie songs. Furthermore, the translation of the movie's songs from English into Arabic was facilitated by Gihan El-Naser. The other character that Disney picked to facilitate this translation process was Luma Sabri, whose main role was voicing the dialogues of the main female character Moana while Abdullah Sa'd dubbed the character of Maui (*ibid*). If Suleiman was a much better actress, according to Disney, she would have bagged both the singing and voices roles since they wanted one individual to perfume the role and sing the songs (*ibid*). Regardless, the film entailed other additional voices from Arab actors and actresses such as Sanaa Ahmed, Iyad Walid, Noha Qais, and Moustafa El-Baraa (*ibid*).

The protagonist Moana is seen as a heroine whose bravery and resilience in the face of trouble saves the entire village to ensure its safety, success and prosperity (Garcia et al., 2016: 30). Unlike in *Frozen*, the image of the female characters in the Arabic version of *Moana* has not delineated many alterations. The character of Moana in the film has not been downplayed as Disney picked Suleiman, a prominent Egyptian star, to dub her songs. The choice of Suleiman retained the "princess" nature of Moana. The status quo is maintained when her father protects her and ensures she is defended from any harm. Ziad El-Sharif, in the Arabic rendition of *Moana*, plays the role of Moana's father and continues to uplift her (Charguigou). Just like in the English version of *Moana*, and by the actions of her father, the audience is exposed to the subjugation of the female character. Another example of a constant female character before and after the movie's translation into Arabic is Natalie Alan, Moana's mother. In addition to the mother, one of the other most exciting female characters in *Moana* is the grandmother, Gramma Tala, who is famous as the village crazy lady. In the Arabic version of the movie, Tala's image and script remained unchanged in the process of translation, as there was no cultural or religious subtext in her image.

The image of Moana as a young girl, travelling to a fabled island is to demonstrate the attributes of an independent girl, fabulous adventurer, navigator and brave discoverer. These are the attributes that do not typically correspond with the vision of young women in the Arab culture. In the Arab culture, women are generally considered to be shy, and in some Arab countries they are even deprived of independence. The fact that famous Luma Sabri worked to voice Moana's dialogues in the Egyptian Arabic, makes the cartoon to be perceived differently in the minds of the audience, who stopped searching for the signs of rebellion in the character of Moana. Moreover, due to the participation of the champion of the first season of the Arab Idol 2012 and pop singer Carmen Suleiman, the Arab audience is less likely to have hostile or prejudiced attitudes

to the heroin when she is animated with the voice of their idol, who renders and respects the culture and traditions of her native country.

As mentioned earlier, Moana is seen as a strong heroine and a proudly self-taught sailor who went against her father's orders and sailed beyond the reef to save her people. This is one aspect that the Arab world may have a problem to embrace; the powers and abilities of a woman to fiercely come through in the face of social troubles and saves the community. Traditionally, the society expects this kind of strength and fame from the male figures, since they are considered heroes and saviours. As such, they should be treated as demigods of some who are deserving some degree of reverence. In line with this kind of stereotypical mindset, seeming to boost the male ego, the writers and directors of the dubbed film are expected to present Moana in a manner that shows allegiance and respect to the male figures in the society, which was not the case in the Arabic version of *Moana*, but the same image of the brave and independent Moana was retained in the Arabic movie. Not only this but also the sense of independence and self-discovery has been more pronounced in the translated version to reflect on liberalisation and gender equality. For example, in the translation of Moana's song 'How Far I'll Go,' Moana explicitly declares that she is stubborn and does not listen to her father, which makes him angry with her. In the original text, she just wishes she could be the perfect daughter to her father:

Table 1: Showing Moana as a headstrong female in the Arabic version of the movie

Source Text	Target Text (Back Translation)
I've been standing at the edge of the water Long as I can remember Never really knowing why I wish I could be the perfect daughter But I come back to the water No matter how hard I try	Since I was a child The secret of the ocean has captured my heart And attracted me to it I make my father angry with my stubbornness Then I come back here With great passion that I don't hide

Apparently, the character Moana in the Arabic text is clearly not subjected to male approval in her decision to sail looking for a mystical solution for the community. Another part of the same song was rendered in a way that showed the same level, if not higher, of strength and pride that Moana possesses as a people's leader:

Table 2: Conveying the leading role Moana plays in the Target Text

Source Text	Target Text (Back Translation)
I know everybody on this island Seems so happy on this island Everything is by design I know everybody on this island Has a role on this island So maybe I can roll with mine I can lead with pride I can make us strong I'll be satisfied if I play along But the voice inside sings a different song What is wrong with me	I know the people of the island Are leading a happy life In which everything is planned I know that each one of them Has a job that he loves And that I have a role to play I lead my people So we become strong together I am proud of my role But why the whispering of my heart doesn't stop It calls me

In another song entitled 'I Am Moana,' the Arabic translation was more forward in advocating the pride Moana has received by “hundreds” of her people not just her “family” as stated in the original text:

Table 3: Emphasising the pride Moana receives by others in the translated song

Source Text	Target Text (Back Translation)
I know a girl from an island She stands apart from the crowd She loves the sea and her people She makes her whole family proud	One of the island girls Not like other girls Loves the ocean and water She is the source of pride to hundreds

Evidently, the background songs in Arabic have picked on a similar tempo thereby creating a more forceful version that does not reflect submission and reverence to the males. The character Moana in the Arabic rendition is introduced as a courageous fighter who has not been forced to draw boundaries between self-discovery and pushing against social expectations and gender boundaries to discover her destiny. Moana in the English and Arabic versions refuses to submit to the male figures who are known to be responsible for the wellbeing and governance of her society.

### 3.3 *Coco*

*Coco* is one of the latest Disney productions produced by Pixar Animation Studios and released by Walt Disney Pictures in 2017. This 3D computer-animated

fantasy follows a 12-year-old boy named Miguel who is accidentally transported to the Land of the Dead and looks for help from his dead great grandfather, who is a musician to return to his family in the Land of the Living. *Coco* was produced by Darla Anderson and directed by Lee Unkrich (Chen, 2017).

The Arabic version of *Coco*'s soundtrack was released and sold on iTunes in March 2017 (Cairo360, 2018). Remarkably, Disney dubbed *Coco* mainly in MSA but allowed some parts of the dialogue and all the movie songs to be dubbed in Egyptian dialect. Since the days of *Rapunzel* in 2010 and *Winnie the Pooh* in 2012, this dubbing marked the first in six years that Disney had chosen to dub one of its films in Egypt's local dialect (*ibid*). It would be close to correct to point out that it was easier to have this slight twist in the production almost to go unnoticed since Disney chose for its songs the local dialect of Egypt, as compared to the MSA. The film was then screened at the first-ever Arab World Film Festival in Tunisia in November 2017 (Egypt Today, 2017).

The tactically strategic move to dub part of the animation and cartoon movies using the Egyptian colloquial Arabic dialect—rather than the formal Arabic dialect that Disney had previously used in most of its works—as due to the Egyptian public pressure (Enterprise, 2017).

Seeing as it is that the protagonist Miguel is male, one would expect the Arab rendition of this animation to be less controversial compared to the other two movies already discussed above. Yet, there is the issue of the departed and the human interaction with them. Although the religious adaptation in *Coco* is not strictly related to the translation of the stature and role of the female characters, it is crucial to shed some light on the impact of religious and social connotations on the dialogue between characters and the story plot.

Being a conservative culture, the Arab world not only seeks to establish and monitor the process of gender roles and fluidity, it equally puts much emphasis on its giving great respect for the dead. As such, a problem would arise in the part of the character Miguel's interaction with his ancestor in the Land of the Dead. The original version portrays this casual interaction between the two, but it is almost a foregone conclusion that the Arab version would treat the dead with so much reverence and respect compared to the original version.

The film opens with a scene from the Day of the Dead (*Día de Muertos*—sometimes called *Día de los Muertos*) on which Mexican families—and Miguel's family is no exception—gather to remember their dead ancestors. In the Mexican traditions, death has three dimensions or aspects. The first dimension is the physical death when the body dies. The second dimension is more of a natural death when the corpse is buried. And the third dimension is when the last memory of the dead fades away. It is this last third dimension that the movie *Coco* focusses on (Loughrey, 2018). According to Islam, the concept of the last dimension does not exist. In Islam, death is inevitable: "All that is on earth will perish" (The Holy Qura'n 55:26). When a person dies, the soul will be separated from the body. Then on the Day of Resurrection, everyone will be raised to life. It is the time on the Day of Judgment when and where everyone would be held accountable for their actions and are believed to be judged by Allah with justice. Accordingly, there is no day in Islam when the spirits of the dead people cross over the bridge on the Land of the Dead (which is an underworld known in the Mexican folklore

where the spirits of the deceased settle) and come to visit their beloved ones in the Land of the Living.

In view of the audacity and unacceptability of a dead crossing over, which was portrayed in the Land of the Dead, the Arab translators of the movie used three different methods to translate the concept embodied in the “Day of the Dead,” namely omission, substitution and transliteration. In one instance, they opted for omitting the phrase as in the following example: “But my family tells her story every year on *Día de los Muertos*—the Day of the Dead” was translated into Arabic as “But my family keeps telling us her story every year.” In another example, the phrase “The Day of the Dead” was replaced by “The Memorial Day” which is more general and neutral. In a third instance, the Arab translators converted the characters written in the source script to the target script: “They’re setting up for tonight a music competition of *Día de los Muertos*” was translated into “They’re setting up tonight a music competition for *Día de los Muertos*.” Usually, translators use the transcription or ‘borrowing’ method where the original term is reproduced or transliterated when the term is formally transparent or is explained in the context that is not in line with the tradition or the culture of the target audience –i.e., the approach used in the translation of *Coco*. Surprisingly, the whole meaning of the “Day of the Dead” was utterly altered when it was explained by Elena “*Abuelita*” Rivera to her grandson Miguel at the beginning of the movie. *Abuelita* was enlightening Miguel about the importance of their family on *Día de los Muertos* and the reason they put up the photos of the deceased on the *ofrenda*, which are private altars used to honour the deceased:

Table 1: Changing the meaning of the “Day of the Dead” in the rendered text

Source Text	Target Text (Back Translation)
<i>Día de los Muertos</i> is the one night of the year our ancestors can come and visit us. We put their photos on the <i>ofrenda</i> , so their spirits can cross over. That’s very important. If we don’t put them up, they can’t come. We made all this food. Set out the things they loved in life, <i>mijo</i> . All this work to bring the family together.	<i>Día de los Muertos</i> is the one night of the year on which we imagine that our ancestors are visiting us. We put their photos on the <i>ofrenda</i> to refresh our memory and tell their amusing stories. If we don’t hang the photos, they won’t come. We put up the food and the stuff they loved in their life.

In the Arabic version, spirits do not cross over; ancestors do not physically visit; their memories and tales are enheartened and told; their photos are up to cherish their memories and not to facilitate their journey to cross to the Land of Living. In other words, the concept of the “Day of the Dead” is not accurately rendered in the Arabic text.

In the same way, Arab translators continued to curtail any reference to the “dead” and “livings” throughout the movie. On some occasions, they described the “dead people” as “ancestors;” “You’re all dead” as “You’re all gone;” “Dead as a doorknob” as “You look

like a mummy.” In other instances, they referred to the dead people as “from here” and the livings as “from there.” One of the examples is when Miguel’s dead family members, Victoria and Rosita, were puzzled over what kind of state Miguel was in when they saw him running in the cemetery.

Table 2: Steering away from any reference to “dead” and “alive” in the Arabic text

Source Text	Target Text (Back Translation)
Victoria: He doesn't seem entirely dead! Rosita: He's not quite alive, either!	Victoria: He doesn't at all look like that he is from here! Rosita: And neither from there!

On a different note, the Arab version builds on Miguel as being confronted with his family, especially grandma *Abuelita*, about his family’s ancestral ban on music and has to accordingly enter the Land of the Dead to work out the mystery behind this ban. The Rivera family is clearly dominated by women, and there are examples of strong independent women throughout the film: Imelda Rivera, Miguel’s great-great-grandmother and the matriarch of the Rivera family; Elena “*Abuelita*” Rivera, who runs the house “just like *Mamá* Imelda did” as Miguel states at the opening of the movie; and Coco who is perceived at the moral conscience of the family. Following the steps of *Mamá* Imelda, *Abuelita* continues to powerfully enforce the family’s ban on music, and the entire family complies without questioning the rationale behind the ban. Notably, most of the Rivera women are well-intentioned nurturers who offer support and guidance to their family members.

It is important to note that in the Arabic version, similar to the English version, Miguel relies on the wisdom of his ancestors, especially his great-great-grandmother *Mamá* Imelda, to determine the right cause of action as far as his love for music and the need to conform to the ways and wishes of his lineage are concerned. What the Arabic version builds on is the wisdom of *Mamá* Imelda, and the need and benefit of listening and learning from her. In as much as this version may not be so different from the original version, there is the slight twist in Miguel’s character in his ability and willingness to learn and be guided in making informed decisions. This twist is in line with the Arabic tradition of respecting and heeding the advice of the old.

In addition to maintaining the strong image of powerful women who have the last word in their house, the Arabic version of the movie has in some instances enhanced the physical image of the female characters. For example, in the song ‘Everyone Knows Juanita,’ Juanita was described in a more delicate and refined way in the Arabic text. In the original lyrics, “her eyes each a different color” “and her... knuckles, they drag on the floor.” However, Juanita became prettier when “the color of her eyes” is now just “strange” and “her dress is dragging on the floor”—not her knuckles. In another example, the artist Frida was seeking the advice from Miguel regarding the right tone of the act she is directing: “A giant papaya! Dancers emerge from the papaya. And the



dancers... Are all me!" In the Arabic text, the word "beautiful" was added to describe the female dancers, coming out from the papaya. It is a well-known fact that appreciating beauty has been deeply rooted in the Arab culture. Apparently, there is no confusion between the conservative nature of Arabic men and their appreciation and yearning for beauty, especially the beauty of women.

#### 4. CONCLUSION

Disney works have become cult for many generations, as they portray the ideal life of princesses whose comportment and life style young girls strive to emulate. Typical Disney female characters are often portrayed as fragile and powerless or as strong and extremely emancipated. When Disney works are rendered into Arabic, they undergo cultural and social changes in the process of their translation for the target audience with an emphasis on depicting the female figures in a way that makes them attuned to the target culture, values and beliefs.

The translation is the main problem that Disney producers face in the process of assimilating their products into the Arabic culture. Since the Arab countries had long been closed and excluded from the list of the target audience, the demand for translation was absent. Many Arab nations did not want to assimilate the Western cultures, considering them to deliver messages and demonstrate values alien to the rigid culture of the Arab region. This whole attitude changed as soon as the American animation products started to find their way to the Arab audience.

Now, there was a need for adequate translations. The major challenge which emerged from the translation was the inevitable changes or modifications that were made to the original texts. Disney princesses and heroines were dubbed by Arab singers and actresses in order to make them sound more appealing to young audience. This practice also overcame the language barrier and made heroines fit the generally accepted ideals. Equally, the dubbing by Arab singers and actresses also had the benefit of changing the images of Disney women characters in the eyes of Arab audience.

In general, and in the process of translating Disney works, the cultural settings dictated the direction that the storyline should take and the characters pre-conceived. By the virtue of the conservative nature of the Arab world, airing programs that reflected the traditional values of reverence and obedience (with emphasis on the gender roles) was a societal expectation. The challenge in the process is maintaining a well-balanced position between adhering to the original rendition of the film being dubbed or subtitled and the society's expectations and codes of interactions.

Additionally, making movies, cartoons, or other types of artistic works have to focus on morality. What this means in the Arab tradition includes the portrayal of female characters as submissive to their spouses and male counterparts, children's obedience to their elders, and the society's reverence to ancestors. These threads weave the community together in love and respect along strong family and personal values. As such, the films adapted must show these in a bid to be considered not only morally fit for the Arab tradition but also of great importance to the young generations in forming their character and the formulating of their decisions as well as the upholding and passing on of cultural values. A community that is not held together by bounds of morality and

ethics has almost no influence on directing and guiding the young generation, or in safeguarding its culture to ensure what would be considered a cultural heritage. These are the facts which filmmakers must have in mind when reproducing or creating movies for a given society or community in general and for the Arab nations in particular.

The translation of *Frozen*, *Moana* and *Coco*, the three recent releases by Disney, from English into Arabic has introduced these movies to the Arabic culture and societies. The creative role of the translators in these releases has paved the way for the Arab audiences to indulge in the overhyped Disney movies. In view of the conservative nature of the Arab world and the traditional practices by Arab translators when contextualising Disney movies to the Arabic culture, one is expecting that the female image in these movies to have been reshaped in a way that makes the female characters more appealing to the Arab audience. This was true in *Frozen*. The translation of this movie delineated an influence on the female characters such as Anna, whose image and persona changed with the new rendition of the film. That said, and to mitigate the translational shortcomings and preserve the appeal to the Arab culture, attempts have been made to substitute, or even eliminate, the culturally perceived unfavourable words and expressions contained in the original versions of the productions. Examples of this practice could be found in numerous instances such as when “gorgeous” being substituted with “nice,” “stop talking” being substituted with “shut up,” and alike. All these alterations to the original texts were done to conform to the expectations of the Arab culture which is generally dominated by males and/or the conservatism attitude of the Arab societies.

The tactical move used in *Frozen* to appease the Arab audience could not be seen in the translation of *Moana* and *Coco*. In a vividly apparent departure from the status quo, these two movies were spared of censorships of the original language which left the intended image of a strong, independent and self-confident woman preserved and untouched. While one may not know definitively the reason behind the shift in the practice that risked irritating the conservative Arab society, a plausible explanation may lie in upholding and gradually transferring the Western values to societies known for their closed mind and the male irrational attitude of superiority towards female.

Finally, on the extreme ends of the spectrum when it comes to translating Disney works, there are two important points to highlight. Firstly, Disney attempt to appease the male-dominated Arab culture is not random, nor is it limited to one movie or one artistic work. In virtually all of the Disney works, one witnesses the same pattern of using translation to appeal to the target groups at the expense of foregoing the American values and culture embedded in the Disney artistic works. The foregoing of the American values for the stronger target market is nothing short of transactional view of exporting Disney creations—i.e., sacrificing American values through commercialisation of art. Secondly, there is a rightful recognition of the absolute necessity of converting the original texts to become aligned with the religious teachings and sacred beliefs of the target audience. The “Day of the Dead” in *Coco* is the best example of this transformation. In this case, the original text was to an extent replaced to conform to the teachings of Islam—the religion of the absolute majority in the Arab world.

## CAPÍTULO VIII

### *Traducción y estereotipos de género en Disney. El caso de Brave*

Isabel Pascua Febles  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

#### 1. INTRODUCCIÓN

Aunque la orientación teórica del presente trabajo tiene su base en los recientes estudios de la traductología social y el tratamiento del género, no cabe duda de que dicha orientación fue consecuencia del desarrollo de las teorías de traducción en los últimos decenios y de la evolución de nuestra propia investigación.

Ya en los estudios descriptivos (Toury 1996) y funcionalistas (Reiss y Vermeer 1995), (Nord 1997), se subrayaba el factor social y la relación del traductor con las normas y acciones humanas; continuó perfilándose con los estudios de la manipulación de la literatura y algo más tarde con el denominado giro cultural y los “Estudios Culturales” (Lefevre 1992; Bassnett 1990). A finales del s. XX, la traducción se enfocó ya no tanto hacia la lengua sino a la cultura, entendiendo esta como una forma de expresión cultural y política; se comienza a analizar el papel del traductor y se cuestiona su invisibilidad (Venuti 1995). Muchos investigadores se basaron en los postulados deconstruccionistas y postestructuralistas (Derrida 1985), y consideraban el original una traducción que puede llevar a “la muerte del autor” (Barthes 1987), el “traductor como autor”, rechazando la “canonización del original”, puesto que es solo un punto de partida en el que el traductor plasma su subjetividad. No debemos obviar la influencia de las teorías feministas y subversivas desde finales del siglo XX (Arrojo 1994; Simon 1996; Vidal 1998, 2018, Brufau 2011; von Flotow 2016). Todo ello llevó, en las primeras décadas del siglo XXI, a profundizar en el estudio de la relación entre traducción y creación (Bassnett & Bush 2006) y a repensar los estudios de la post-traducción (Gentzler 2017).

Todos estos supuestos teóricos precedentes, fueron acercando nuestras investigaciones al binomio ética-traducción: «ante el neoliberalismo, el individualismo y narcisismo propio de la profesión, no cabe sino apelar a un proyecto de ética global» (Moya 2004: 16-17). Ese compromiso ético, ese interés hizo que, como traductoras y estudiosas de la traducción, nos interesáramos por los factores ideológicos, culturales, económicos, en definitiva sociales, que podían condicionar la labor del traductor.

Las teorías sobre el carácter social de la traducción, que surgieron a principios de este siglo, confirmaron que esta puede ser tanto la causa como la consecuencia de las interacciones sociales y que contribuye decididamente al intercambio no sólo lingüístico sino cultural entre los distintos pueblos (Pegenaute 2016:16-17), punto esencial en nuestro trabajo. No hay duda de que los factores sociales influyen en todas las artes y por tanto en la literatura que, como obra de arte original o traducida, no se da en el vacío sino en un contexto histórico y sociocultural concreto. Esos factores ideológicos, políticos, económicos, culturales, de poder, etc., afectan no solo a la selección de los textos literarios que se van a traducir, sino a la forma en que el traductor percibe el entorno y, sobre todo, el modo en el que elige, se enfrenta y afronta un texto concreto, con sus estrategias y opciones.

Todos estos factores dirigieron nuestra investigación, a comienzos del siglo XXI, hacia la traducción intercultural y social, lo que nos llevó a investigar sobre la influencia en la literatura y en la traducción de temas sociales como: las nuevas familias, la homosexualidad, el maltrato, la violencia de género, la mujer independiente y los nuevos roles de la mujer (Pascua 2003-2016). Tras un trabajo sobre un cuento canadiense de Munsch y sus traducciones al español (Pascua 2015), donde la princesa es la que decide y la que logra rescatar a su príncipe de las garras del dragón, creció nuestro interés por los estereotipos femeninos de género en la literatura y en el cine de dibujos animados. De ahí la elección de las últimas producciones de la industria Disney, que tratamos en este volumen.

Partimos, en primer lugar, de que ciertos cambios sociales señalados en el capítulo *Introducción* del presente volumen, han influido en la representación de género en las películas de dibujos animados Disney; en segundo lugar, creemos que los estereotipos de género, presentes desde su primera protagonista en 1937, han evolucionado hacia nuevas visiones, estableciendo nuevos roles en el s. XXI, hechos que comprobaremos a lo largo del presente estudio. Así pues, nuestro primer paso ha sido el visionado detenido de las películas Disney aparecidas desde finales del s. XX, concretamente desde 1995, y en las que las protagonistas femeninas tenían un papel relevante. A partir de ahí, nos centramos en la película *Brave*, por considerar que tanto el film como su protagonista se ajustaban al objetivo de este trabajo concreto: en primer lugar, demostrar que ofrecía una perspectiva peculiar y distinta a los modelos femeninos tradicionales en el universo Disney y, en segundo lugar, comprobar si esa perspectiva diferente se cumplía en sus traducciones al español.

Para ello, consideramos necesario contextualizar la obra elegida para luego proceder a un análisis traductológico comparativo-contrastivo, entre los guiones de la versión original en inglés y las traducciones realizadas en España y en Méjico. En definitiva, comprobar si los estereotipos de género han evolucionado y en qué forma se han mantenido en las versiones meta, por coherencia con la temática general del presente volumen.

## **2. LA PELÍCULA: *BRAVE***

*Brave* es una película de animación en 3D, producida por Walt Disney Pictures y, por primera vez, con Pixar Animation. Según se narra en los videos extras del DVD, en

2008, la película se anunció con el título: *The Bear and the Bow* (*El oso y el arco*), pero pronto advirtieron que era la protagonista la que llevaba todo el peso de la película, por lo que había que visibilizarla más. *Brave* es el primer cuento de hadas de Pixar y su primera película con protagonista femenina. Fue producida por una mujer, Katherina Sarafian y, al principio, fue dirigida por Brenda Chapman. Esta última cuenta en un artículo (Chapman 2012) que creó la historia inspirada en su propia hija Emma y en Escocia, por su ascendencia escocesa. Aunque fue sustituida en 2010 por Mark Andrews, Brenda Chapman logró que su nombre se mantuviera en los créditos y aseguró que se sentía orgullosa del resultado.

Siempre se ha insistido en que Walt Disney fue demasiado conservador respecto a las mujeres, pero según Saladino (2014:54), cabe la duda cuando se lee el artículo de Keegan (*Los Angeles Times*, 2013), en el que se revelan sentimientos del propio Walt Disney sobre el futuro del estudio. Según esta autora, el hecho tuvo lugar en un discurso que dio a los dibujantes, hombres y mujeres, empleados en 1941:

«Si una mujer puede hacer también el trabajo, se lo merece tanto como un hombre [...] Las mujeres artistas tienen derecho a tener las mismas oportunidades para ascender que los hombres y, honestamente creo que, al final, pueden contribuir a este negocio con algo que ellos nunca podrían aportar» (nuestra traducción).

## 2.1. Argumento

Mérida es una adolescente que vive en un castillo escocés con sus padres y tres hermanos mellizos. El argumento, una historia universal, se centra en la evolución de la relación entre madre e hija, la lucha de la joven en encontrarse a sí misma y a su lugar en un mundo tradicional. Le gusta la naturaleza, cabalgar con su caballo Angus y practicar el tiro al arco, pero no le gusta que su madre esté continuamente insistiendo en que debe comportarse como una verdadera princesa. Cuando sus padres le comunican que tres lores del reino traerán a sus hijos para pedir su mano, se niega rotundamente. Su rechazo es tal, que cuando compiten por ella en un torneo, se enfrenta a todos compitiendo por su propia mano. Tras una lucha dialéctica entre la madre y Mérida, esta rasga un tapiz familiar con una espada y desesperada huye al bosque. Allí encuentra una bruja que accede a llevar a cabo el deseo de la joven de realizar un hechizo para cambiar a su madre, y le da un pastel que deberá comer. Esta lo come, pero para gran sorpresa de Mérida, la madre se convierte en una osa. Ambas escapan al bosque, donde tras pasar ciertas vicisitudes y peligros, aprenden a estar juntas y a entenderse. A través de una simpática escena de magia de la bruja hablando como si fuera *por skype*, conocen que el hechizo solo se romperá si «algo cambia en su interior y arreglan lo roto por orgullo». Al comprender que deben arreglar el tapiz que Mérida había roto, deciden volver al castillo para coserlo, pero la madre corre un gran peligro ya que todos piensan que es un oso de verdad. Tras una alocada persecución por el castillo, Elinor-osa huye al bosque, pero el rey Fergus y los guerreros la encuentran y atacan. Mientras, Mérida cose el tapiz, única solución para romper el hechizo, y los persigue. En una escena impactante, incluso lucha contra su padre. En ese momento, aparece el temible oso

llamado Mor'du. Cuando intenta matar a Mérida, la osa Elinor con astucia e inteligencia termina con él. Al romperse el hechizo, la madre vuelve a su forma humana y las dos protagonistas se reconcilian.

## 2.2. Características técnicas y de ambientación

De la ficha de los créditos de la película de la versión realizada en España (Wikipedia 2017) nos interesa lo siguiente:

- Doblaje: Soundub. <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=30045>
- Supervisor: Alejandro Nogueras
- Traducción: Lucía Rodríguez Corral
- Ajustador y diálogos: Antonio Villar
- Premios: La película recibió varios premios: el *Oscar* y el *Annie* (2013) a la mejor película de animación y mejor canción. *Bafta* y *Globo de Oro* por el mejor largometraje animado.

Según el suplemento de la revista *Cinemanía* (2012), a principios del 2006, el equipo comienza sus viajes de investigación a Escocia para lograr una mayor ambientación. Se sumergieron en su cultura, recopilaron leyendas, asistieron a torneos y clases de acento escocés, comieron el típico *haggis* y recorrieron lugares emblemáticos, en su afán por hacer la película creíble. Igualmente, recibieron clases de espada, tiro al blanco, vistieron faldas escocesas, etc., para contribuir aún más a la ambientación.

La voz escogida para Mérida, en el original inglés, fue Kelly Macdonald. En cuanto a las voces, John Ratzenberger fue el único actor americano en *Brave*, todos los otros actores de voz eran británicos o escoceses, algo que se aprecia en el acento de los actores. Sin embargo, esta diferencia se pierde en el doblaje de la versión al español, que resulta neutra. Al final de los créditos, aparece un homenaje a Steve Jobs, cofundador de Pixar, por su muerte en octubre del 2011.

La parte técnica de la película tuvo un alto índice de dificultad y complejidad. El equipo Pixar, tardó más de 3 años en lograr los rizos rebeldes que caracterizan a Mérida. Se crearon 111,394 guiones gráficos para la película. La directora artística consideró entre las mayores dificultades la irregularidad del paisaje escocés y la reproducción de un mundo envejecido (*Cinemanía* 2012). La Teoría Pixar afirma que todas las películas del estudio de animación están interconectadas y comparten un mismo universo cinematográfico. Daremos algunos ejemplos en el apartado de *intertextualidad* del análisis traductológico, que mostraremos más adelante.

*Brave* se desarrolla en el reino de DunBroch y está temporalmente ambientada en la época medieval. Muchos castillos sirvieron como referencia para el hogar de la familia DunBroch, entre ellos el Castillo Eilean Donan, situado al noreste de Escocia y el Castillo Dunnottar, al sur de Stonehaven, fortaleza medieval hoy en ruinas, que data del siglo XV o XVI. El equipo de producción recogió algunas tradiciones, entre ellas una leyenda que existe en Escocia sobre un fenómeno natural producido por las emanaciones de pantanos y ciénagas, que se filtran por la tierra y que generan 'luces' azules como una llama intensa. La tradición dice que hay que seguir esas luces, pues se tratan de pequeñas hadas. Así, el equipo adoptó esta leyenda y creó las *wisps*, luces mágicas que iluminan

un sendero y atraen a Mérida hacia el bosque, cambiando así su destino. Para una mejor ambientación, también visitaron los *Callanis Stones*, (menires escoceses de Calanais), un círculo formado por un conjunto de piedras de 5.000 años de antigüedad; de esta forma, podían representar mejor el lugar mágico en el bosque, donde ocurre la acción de la batalla final contra el oso Mor'du.

### 2.3. Música

Respecto a la música en *Brave* ya comentamos en el capítulo de la Introducción, que las canciones Disney ayudan a aclarar los conceptos criticados y controvertidos de ese universo idílico.

Según la ficha de la banda sonora de la película (Wikipedia) estuvo a cargo de Patrick Doyle para el buen desarrollo y ambientación al estilo escocés; se usaron gaitas, violín solista, arpas, flautas celtas y un bodhrán. Además de su música, el film cuenta con tres canciones originales: *Touch the Sky* (música de Alex Mandel, letras de Mark Andrews y Mandel); *Into the Open Air* (música y letra por Alex Mandel), interpretadas por la cantante de folk gaélica escocesa Julie Fowlis en la versión en inglés. Intérprete de la versión española peninsular: Russian Red y en la versión español de América, Yuridia.

Por la amplitud que conllevan las características de la traducción de las letras de las canciones de películas animadas, en concreto de la factoría Disney, solo hemos mostrado esta visión parcial de la música. Al considerar que es interesante y necesario un análisis traductológico exclusivo de las letras de las canciones, dedicaremos a este tema una investigación independiente, para comprobar si enfatizan los estereotipos de género y la consideración del papel femenino, tanto en la versión original como en las traducciones, aspectos esenciales en nuestro objetivo.

### 3. UNA NUEVA PROTAGONISTA

Como señalamos anteriormente, elegimos esta película *Brave* por considerar que fue la primera en ofrecer una nueva perspectiva rompedora, con un personaje diferente a las protagonistas femeninas tradicionales Disney. Recordemos que, aunque la tercera ola del feminismo comenzó en los años 90, la compañía Disney tardó casi 10 años en romper con las princesas tradicionales (Garabedian 2015: 24).

Nos centraremos en una serie de características que, tras nuestro análisis, la hacen diferente a las protagonistas Disney anteriores:

PRIMERA. *Primer personaje femenino que lleva todo el peso dramático.* La trama se presenta como «ruptura con el sistema patriarcal», Mérida ofrece un nuevo modelo de joven valiente, atrevida, frente a las tímidas y pusilánimes que vimos en los comienzos de Disney, en el período clásico de «las bellas durmientes». Esta ideología clásica estaba tan arraigada en el discurso de la vida diaria actual, que ya se concebía como natural; toda joven tenía asimilado que su papel era casarse y vivir según la tradición. Como ya comentamos, con los acontecimientos sociales del último tercio del s. XX, la mujer elige un nuevo rol de igualdad, valor y autoestima.

SEGUNDA. *Nuevos objetivos y valores* como instrumento novedoso en los cuentos de hadas. Efectivamente es un cuento de hadas (Morrison 2014:6), pero se introducen valores en una línea feminista: se mantiene firme en sus decisiones, deja claro qué vida desea vivir, creando un argumento en el que el amor y el matrimonio no son los únicos objetivos. Ha sido un impacto para los roles de género y un modelo para las nuevas generaciones. Ya no es una joven servil, aprensiva y dependiente. Desafía los roles predefinidos y tradicionales que tenían a la mujer sumisa y sin opinión. Ella tiene la suya propia, sostiene que tiene derecho a elegir y, además, sale victoriosa. Aunque este modelo comenzó con otras protagonistas como Pocahontas, Rapunzel y Mulán, Mérida va más allá, no desea «parecer» un hombre, como Mulán, quiere ser respetada y quiere elegir como mujer.

TERCERA. *Dos protagonistas femeninas*. Por primera vez en el mundo Disney, el argumento y objetivo casi único de la película gira en torno a la evolución de la relación madre-hija: Elinor y Mérida en su niñez tuvieron una relación armoniosa y amorosa, pero en la adolescencia mantenían una lucha constante. Ante la insistencia de la madre de que debe acatar la responsabilidad de la tradición y contraer matrimonio con alguno de los pretendientes, la protagonista lucha por su derecho a elegir, el casarse no es el camino adecuado para ella, al menos en ese momento. Aparece el desafío feminista de resistencia a que dirijan su vida y su destino. Surge en las películas animadas lo que hemos denominado la «deconstrucción del amor romántico». No aparece el binomio tradicional y romántico de chico-chica, sino el de madre-hija. Las dos son muy diferentes, mientras Mérida es rebelde y desobediente, Elinor es un modelo de elegancia, equilibrio y fortaleza. Una lleva el pelo despeinado, al viento, pero la reina lo lleva recogido; la joven es impetuosa, la madre quiere tenerlo todo controlado.

CUARTA. *No necesita ayuda masculina*. Aunque desde el comienzo de la película, se representa a los hombres escoceses como guerreros, toscos, luchadores y con gran predominio de la fuerza física, se demuestra que las mujeres saben luchar y que salen victoriosas. En efecto, cuando el rey Fergus va a matar a la osa, pues desconoce que era la reina, es Mérida la que pelea con él, sin ayuda de ningún miembro del clan. Y, cuando Mor'du lucha y casi mata a la joven Mérida, es la madre quien se enfrenta al oso en una escena en la que todos los guerreros se mantienen en un segundo plano. Por tanto, se presenta a las protagonistas femeninas enfrentándose al terrible animal sin necesitar a ningún hombre, sin solicitar ayuda; por una parte, Mérida utiliza su fuerza moral y su destreza con el arco o la espada y, por otra parte, lo más relevante es la actitud de Elinor, que no solo utiliza la fuerza sino la inteligencia y astucia al empujar al terrible oso, repetidas veces, contra la enorme roca que termina cayéndole encima, que acaba con él y con el peligro.

QUINTA. *Rompe con el estereotipo de belleza*. Mérida destaca por su gran cabellera pelirroja despeinada y sus rizos. Tiene un cuerpo normal, acorde con una joven de 15 años. Mientras que las princesas clásicas parecían bailarinas de ballet y caminaban como si estuvieran en el aire (Markopoulou 2015:66), Mérida pisa fuerte, con los pies en la tierra, con seguridad, nada aristocrática. Tiene una pequeña barriguita y sobre todo no



es nada sexualizada, como las demás. Detesta los trajes reales incómodos o vestir como su madre, símbolo de elegancia y tradición.

Un hecho muy revelador y controvertido, respecto a su apariencia física (Cosmopolitan/Sensacine 2013), surgió cuando la compañía decidió retocar la imagen original de Mérida, para que fuera más parecida a las otras protagonistas Disney. Tras esos retoques, nuestra protagonista lucía una cintura más esbelta, un cabello más ondulado y sedoso, perdió sus flechas y su arco y posaba con la mano en la cintura, más sexy y más madura. Pero fue tal la campaña lanzada por los detractores de ese cambio en las páginas web, que se recogieron hasta 200.000 firmas, lo que obligó a la compañía a devolverle su imagen anterior.

SÉXTA. *Primera princesa que narra su propia historia.* Es la gran protagonista, cuenta su propia historia en varias escenas, algo que no se encuentra en las películas anteriores. Otra característica es que no canta en directo, se oye su voz mientras cabalga o realiza alguna actividad, como el momento que enseña a su madre-osa a cazar salmones en el río. No necesita demostrar las habilidades tradicionalmente femeninas: tocar algún instrumento musical, bordar, bailar, declamar ni cantar. Ella prefiere las actividades en la naturaleza, al aire libre que le da sensación de libertad como montar en su fiel caballo Angus, escalar montañas, tirar al arco, tomar agua de la cascada de fuego, algo reservado a los hombres poderosos.

SÉPTIMA. *Control de las situaciones,* aunque fueran peligrosas. Mérida insistía en pensar por sí misma y a pesar de demostrar un fuerte carácter, fue capaz de reconocer que se había equivocado y que era responsable de lo sucedido a su madre y a ella misma, por lo que debía encontrar la solución. Asimismo, en el momento crítico de verse comprometida con el pretendiente que ganara en los juegos, no solo no aceptó el rol de género tradicional de que los hombres compitieran por pedir su mano, sino que los desafió y sorprendió a todos al anunciar que usaría su arco para competir por su propia mano. Además de vencerlos en esa prueba, con gran habilidad controla al final otra situación, cuando astutamente convence a los pretendientes y sus padres de que todos los jóvenes tienen derecho a elegir de quién enamorarse y cuándo y con quién desean contraer matrimonio.

OCTAVA. *La figura materna y la familia.* Ya comentamos en el punto tercero la importancia de la existencia de dos protagonistas femeninas, pero quizá más novedoso aún es la aparición, por primera vez, de la «madre» no como un personaje secundario, sino como una de las dos protagonistas principales. En ninguna de las películas anteriores –ni en las dos posteriores: *Frozen* y *Moana*, aparece esta figura; o había fallecido o pasaba inadvertida. La figura de la madre fue surgiendo poco a poco en el cuarto grupo de películas, que denominamos independientes o libertarias. Sin embargo, en *Brave*, Elinor tiene un rol muy importante: como reina, es la que abre las cartas y documentos que llegan al castillo y, como madre, intenta educar a su hija para un futuro. Esta misma consideración realza también la familia. Desde el comienzo se intentó crear un ambiente familiar, actúan más como padres que como miembros de la realeza, cenan, juegan y realizan actividades en familia; incluso los hermanos trillizos a pesar de sus

travesuras, participan en la acción, ayudan a Mérida a salir del castillo y perseguir a los guerreros que iban tras su madre.

NOVENA. *Figuras masculinas secundarias*. Según los videos extras de la película con entrevistas a los responsables, en las primeras secuencias del rodaje se pensó poner al padre como protagonista, en una escena luchando con el oso Mor'du, pero se desechó esa idea y la película comienza con Mérida niña jugando con su madre y su padre regalándole el primer arco y flechas de madera por su cumpleaños. Siendo muy niña, fue el padre el que la animó a perfeccionar su habilidad y a defenderse. Pero ya no existe la influencia, el poder paterno del patriarcado. Estamos de acuerdo con England (2011: 557) quien, después de aparecer *Tiana y el sapo* (2009), predijo que en las futuras películas los personajes serían más andróginos, los príncipes tendrían más características femeninas y las princesas más cualidades masculinas y que habría cambios, sobre todo para ellos; ellas conservarían su feminidad, pero incorporarían características masculinas. Esas predicciones quedan probadas en *Brave*. Los escoceses, desde el comienzo de la película, son fuertes, rudos, guerreros, pero los tres pretendientes que se presentan son ridículos, torpes y nada agraciados físicamente, tienen papeles secundarios, tanto que parecen antihéroes y, desde nuestro punto de vista, son ridiculizados. Al mismo tiempo, tanto el rey como los lores respetan a la reina por la diplomacia y la inteligencia política que los mantiene a raya y unidos, mostrando una visión abierta y un respeto por sus cualidades femeninas.

DÉCIMA. *Defensa de nuevos valores*. El clímax de la lucha de la escena del final no deja indiferente, es incluso impactante. Mérida coge la espada y se enfrenta a su propio padre y pronuncia con gran firmeza un claro mensaje, desde nuestro entender, en defensa de la mujer y contra el maltrato sexista: «*No te permitiré que mates a mi madre*». Una vez más, el personaje femenino se enfrenta a una situación de desventaja, valiente, fuerte y capaz, toma el control en su defensa del rol de género. Ese retrato de mujer salvadora puede ser un claro ejemplo de no querer volver al antiguo estereotipo femenino de mujer débil, dependiente que necesita a un hombre para sobrevivir y triunfar. Las escenas finales de la película son también esperanzadoras: las dos mujeres solas, madre e hija, a caballo en la cima de la montaña, con la voz en off de Mérida que sentencia: «*Algunos dicen que la suerte está fuera de nuestro control, que el destino no nos pertenece. Pero yo sé que no. Vive dentro de nosotros. Solo necesitas tener el valor suficiente para verlo...*» (24:01:23).

#### 4. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL DOBLAJE DE *BRAVE*

Aunque nuestro trabajo podría enmarcarse dentro de la traducción audiovisual, el análisis no se basará en el estudio de la parte técnica, sino en un estudio comparativo-contrastivo del guión. Deseamos comprobar si la función del mensaje y los estereotipos de género se han mantenido en las versiones meta, por coherencia con la temática general del presente volumen.

Nos centraremos pues en la modalidad del doblaje, que se basa en traducir y ajustar un guión que después será interpretado por los actores de doblaje. Ya Mayoral (2001:35)

diferenciaba la traducción audiovisual de otros tipos de traducción, ya que esta exige que el traductor adopte ciertas estrategias y técnicas traductológicas específicas para respetar las restricciones impuestas en estos textos. El autor subrayaba que el doblaje es fruto de un trabajo en equipo: traductor, ajustador, director de doblaje, actores, letrista, dialoguista, etc., y que la versión aportada por el traductor puede verse alterada por la intervención de otros miembros del grupo. Dentro del marco teórico de los textos audiovisuales, destacamos, además, los diversos trabajos de Chaume (2004, 2012), Agost (1999), Lorenzo et al. (2003), Zabalbeascoa (2000), Martí (2010), entre otros.

Existen algunos especialistas en traducción que consideran que el doblaje en los dibujos animados es más fácil por no tener la dificultad de la sincronía, pero hay que considerar que cada vez se cuida más la técnica de los movimientos labiales, para añadir mayor credibilidad a los personajes, a lo que hay que añadir el problema del doble destinatario: niño y adulto.

La traducción al español peninsular fue realizada por la traductora profesional Lucía Rodríguez Corral, que ha realizado el doblaje de *Buscando a Nemo*, *Los Increíbles*, *Up!*, *Enredados*, *Criadas y señoras*, *Brave (Indomable)*, *Frozen: el reino del hielo*, *Zootrópolis*, *Buscando a Dory*, *Vaiana*, etc. Fue finalista en la primera edición de los premios ATRAE por su traducción para doblaje de *Brave (Indomable)*, y su trabajo en *Zootrópolis* le ha valido el galardón a la mejor traducción para doblaje de película estrenada en cine, en los V Premios ATRAE.

El estudio que llevaremos a cabo se centrará en el contenido. Analizaremos los referentes culturales y las distintas técnicas de traducción empleadas, así como la traducción de los estereotipos de género, ya que también pueden considerarse referentes culturales.

#### **4.1. Análisis de los culturemas**

En el análisis comparativo-contrastivo de los textos nos basaremos en los conceptos de los *culturemas* o referentes culturales, según las funcionalistas Nord (1997), Marcelo (2007), Witte (2017), entendiéndolos como fenómenos sociales relevantes para los miembros de una cultura que, al compararlos y contrastarlos con los de otra cultura, se aprecia y comprende mejor la especificidad. Se refieren a fenómenos físicos, nombres propios, comportamientos, valores, creencias religiosas, realidad histórico-social, expresiones coloquiales, alimentos, etc., en definitiva, elementos que podrán ser compartidos o no por las dos culturas.

Así mismo, pondremos nuestra atención sobre el doble destinatario, algo común en la literatura para niños, donde se hacen «guiños» al adulto con juegos de palabras, intertextualidades literarias, históricas, culturales, etc., que el niño no llega a comprender.

Evidentemente, la traducción presupone elecciones, alternativas, estrategias y decisiones y, por tanto, el traductor debe estar preparado, tener competencia cultural, reconocer y comprender esos culturemas y decidir qué estrategias de traducción emplear. Agost (1999:100) consideraba que suelen utilizarse cuatro estrategias: adaptación cultural; traducción explicativa; supresión de elementos problemáticos y la no-traducción. Sin embargo, en nuestros últimos trabajos hemos señalado que para traducir las referencias culturales no hay una técnica o estrategia traductológica única, por lo

que decidimos estudiarlas según las propuestas por Venuti (1995): *extranjerización*: conservar referencias culturales propias de la cultura del TO en el TM, que destacan lo extraño, lo diferente y desconocido, y *domesticación*: sustituir las referencias del TO que dificulten la comprensión, utilizando técnicas como la neutralización, explicación de lo extraño y diferente e incluso la omisión.

Centraremos el análisis en la traducción de los nombres propios, lugares, alimentos, intertextualidades históricas, literarias, juego de palabras, expresiones y por último la presencia y consideración a la mujer, ya que el género es uno de los temas de interés del presente trabajo y de todo el volumen, como señalan sus títulos. Mostraremos los ejemplos más relevantes en una serie de tablas donde el TO corresponderá al texto original inglés, TML la traducción al español de América, llevado a cabo en Méjico y TME al doblaje realizado en España.

#### *Nombres propios:*

**Antropónimos:** En nuestro caso, son ejemplos representativos de intertextualidad. Debido a la internacionalización y globalización actual, la elección podría ser la extranjerización y se mantendrían en la forma original, aunque esta opción conllevaría un carácter exótico y a una posible dificultad de comprensión del significado de nombres sugerentes, como sucedió en los libros de Harry Potter. Sin embargo, en otras ocasiones suele usarse la domesticación, acercar el texto a las normas de la cultura meta, por ejemplo, el uso de los diminutivos en las traducciones al español, algo muy típico de la literatura escrita para niños, (Pascua 1998).

Para la traducción de los nombres de los personajes de *Brave*, la estrategia utilizada ha sido la extranjerización, todos han sido «préstanos», sin cambios del TO a los dos TMs, salvo la tilde en Mérida: Mérida, Elinor, Fergus, Hamish, Hubert, Harris, Maudie, Angus, Macintosh, MacGuffin, Dingwall.

Tabla 1. Topónimos

	TO	TML	TME
1	Queen's Tooth	Diente de arpía	Diente de la Bruja
2	Fire Falls	Cascada de fuego	Cataratas de Fuego
3	DunBroch	Dun Broch	Dun Broch
4	Wickerman Festival in Stoneham	Festival de Wickerman en Stornoway	Feria Wickerman en Stornoway

Tras llevar a cabo la necesaria documentación, algunos lugares parecen ser ficticios. Según el video extra del DVD, las cascadas están inspiradas en un fenómeno natural del parque nacional Yosemite en EE.UU., que denominan *Fire Falls*. Hemos encontrado que *Dun Broch* es el nombre de la Tierra de los Cuentos de Hadas de la serie *Once Upon a Time*, de la cadena ABC americana.

*Wickerman Festival* es un festival de música que se celebra en Escocia durante el mes de julio y Stoneham es una pequeña ciudad en el estado de Massachussets, cerca de Boston. No hemos encontrado la relación entre esta ciudad y el tema de la película, por

lo que consideramos que la elección de *Stormoway* es más apropiada, pues es la capital de las islas Hébridias exteriores de Escocia, epicentro de la cultura gaélica, con bellos paisajes, donde destacan los “Callanis Stones”, círculo de menires escoceses mencionados anteriormente en el apartado de ambientación.

Alimentación: Existen varias tendencias en la el calco o la más reciente de adaptación cultural. Sólo se utiliza el préstamo en casos especiales:

Tabla 2. Alimentos

	TO	TML	TME
1	Huggis	Huggis	Huggis
2	Wee sheep stomach	Un estomaguito de cordero	Tripas de una ovejita
3	Nightshade berries	Bayas de belladona	Bayas de belladona
4	A cake	Pastel	Pastel
5	It's tart and gamye	Es agridulce y bovino	Es ácido y fuerte

En el ejemplo 1: *Huggis*, se ha optado en las dos traducciones por el préstamo puro, extranjerización, ya que posteriormente se explica en qué consiste esa comida. En el ejemplo 2 se opta por el diminutivo que, como ya mencionamos, es algo típico de la literatura para niños en español y en sus traducciones. Para este caso concreto creemos que es más acertada la opción «ovejita» del TME que la TML: «estomaguito» (00:10:57). En el último ejemplo del TML, referido al sabor del pastel que se come la reina: «bovino» (00:37:33), no nos parece aceptable como sabor; para este caso una posible propuesta sería: «con sabor a carne». De cualquier forma, la intención de todos los ejemplos es acercarse un poco a la cultura escocesa y así ofrecer una gran ambientación.

#### *Intertextualidades:*

Según Agost (1999: 103) la intertextualidad puede definirse como «la aparición, en un texto, de referencias a otros textos (orales o escritos, anteriores o contemporáneos)». Por supuesto, estas referencias, no son inocentes, sino que tienen una función determinada, como homenaje a una obra, autor o personaje o con fines puramente cómicos, a modo de parodia (Botella 2017) y humorístico (Martínez 2008).

Está claro que requieren una importante fase de documentación. Tradicionalmente permanecían como préstamos o se traducían literalmente lo que, en muchas ocasiones, implicaba que el lector no las reconociera. Recordemos, por ejemplo, las referencias culturales en las primeras traducciones de *Alicia en el País de las Maravillas*, o en los libros de Harry Potter. En otras ocasiones, el traductor decide centrarse en la función de dicho culturema y lo reemplazaba por alguna referencia de cuentos universales conocidos por los lectores meta. Y, por último, se usa la técnica más fácil, la de omisión.

Otro punto muy interesante, en nuestra opinión y la de muchos investigadores de la LIJ, es el uso de estas referencias como «guiños» al lector adulto. Recordemos que ya Shavit (1980:76) hablaba de que los textos para niños están formados por dos modelos textuales, pues se dirigen a dos destinatarios: el niño y adulto. Por tanto, el traductor debe percibir esos guiños e intentar conservarlo en la traducción. Está claro que este

tipo de intertextualidad se utiliza para atraer a los adultos al cine, acompañando a los niños o solos. Tiene, además, carácter multimodal, ya que se ofrecen a través de los canales auditivo y del visual.

Estamos de acuerdo con Botella (2012, 2017) en que la intertextualidad se ha convertido en un ingrediente indispensable de las películas Disney. Cada vez encontramos más pistas para los adultos, como ya mencionamos, ya sea en referencia a otros personajes, a canciones, e incluso a películas de la misma compañía.

Ejemplos de estos guiños o pistas en conexión entre películas, son los llamados “easter eggs” o “huevos de pascua” y en *Brave* encontramos dos: el tapiz que retrata a la familia protagonista de esta película, y que Mérida rompe, aparece colgado de la pared de un bar en el film animado *Cars 3*; el segundo caso se aprecia cuando Sully, personaje protagonista de la película *Monsters University*, aparece grabado en la madera de un mueble de la película *Brave* (Ruiz 2017).

Desde la colaboración Disney-Pixar, las intertextualidades son más notorias, pues Pixar no es partidaria de demasiada ‘infantilización’. En la entrevista de García a la traductora Rodríguez (2017), esta afirmaba que su máxima al traducir es «respetar el trabajo realizado por los creadores y no es partidaria de ‘simplificar’ o ‘infantilizar’ una traducción, aunque a priori esté dirigida a niños. Si el diálogo original contiene vocabulario que pueda considerarse ‘difícil’, por ejemplo, creo que mi función como traductora es plasmarlo de la misma manera».

La intertextualidad literaria más interesante, encontrada en *Brave*, ha sido:

Tabla 3. Intertextualidad literaria

TO	TML	TME
“Hey, Robin, jolly Robin ... and thou shalt know of mine”	“Sí Robin, dichoso Robin, y tú sabrás de la mía”	“Oh petirrojo, alegre petirrojo, ¿cómo es tu amada?”

Aunque la acción y ambientación de *Brave* se centra claramente en la Edad Media es al menos curioso, cómo han utilizado una cita literaria de una canción, cuya letra se atribuye a Thomas Wyatt ((1503-1542) y que es citada en el Acto IV, escena 2 en *Twelfth Night* de W. Shakespeare, cantada por Feste, el bufón.

En ninguna de las versiones se entiende la relación entre los dos versos ni queda claro a qué se refiere (00:05:56). Para una mayor comprensión, recurrimos a la edición bilingüe de la obra de Shakespeare, *Noche de Reyes*, dirigida por Manuel A. Conejero Dionis-Bayer, (2003: 394-395), en la que aparece este fragmento:

INGLÉS	ESPAÑOL
“Hey, Robin, jolly Robin! Tell me how thy lady does”	“Ay, mi Robin, dulce Robin y tu amada, ¿cómo está?”

Aunque entonces comprendimos el sentido, aún faltaba la respuesta a la pregunta del TME, que sí se responde en el TML. Así que continuamos la búsqueda de la letra de la canción original en inglés y sus traducciones al español. Entre las varias encontradas, escogimos la siguiente «Ah, Robin: música y poesía», 2010:

INGLÉS	ESPAÑOL
“Ah Robin Gentle Robin Tell me how thy leman doeth And thou shalt know of mine.”	“Ah, Robin, Noble Robin Dime cómo es tu amada Y sabrás de mi dama”

Comprobamos que lo que impide la comprensión es que en la película toman dos partes que no son continuación una de la otra y solo tras llevar a cabo una amplia documentación se logra entender el sentido. El TML es traducción literal del TO y no lo aclara. El TME, aunque acierta en la segunda parte no coincide con el original y es posible que se refiera al “Robin” de *The Tale of Jolly Robin*, el cuento de un petirrojo de Arthur Scott Bailey, pues no hemos encontrado ninguna otra versión de la canción de Wyatt, traducido por «petirrojo».

Finalmente, llegamos a la conclusión que la película había tomado este fragmento de la canción, aunque omitiendo «Tell me how thy lady/leman does/doeth», parte clave, a nuestro entender, para comprender la lógica del texto, pero no desde la cita de Shakespeare que fue nuestro primer pensamiento. Sin embargo, aunque como investigadoras nos documentamos para una completa comprensión del texto, creemos que los espectadores no lo necesitan, pues lo importante es que la función se cumple en las tres versiones, que no es otra sino el utilizar una buena frase para que Mérida aprenda a vocalizar y declamar.

De cualquier forma, al traducir referencias literarias hay que tener en cuenta y preguntarse si la productora tiene los derechos del texto ya traducido; en el caso que no posea los derechos, habría que modificar la referencia.

Tabla 4. Intertextualidades históricas

	TO	TML	TME
1	...my heir who defended our land from the Northern Invaders	...mi heredero quien nos defendió de los invasores del norte	...que defendió nuestras tierras de los invasores del norte
2	...who scuttled Viking long ships	...quien echo a pique las naves vikingas	...que hundió los barcos vikingos
3	...who was besieged by ten thousand Romans	...quien estuvo rodeado por 10.000 romanos	...que fue asediado por 10.000 romanos

En esta tabla, destacamos las señaladas por los jefes de los clanes al presentar a sus hijos en sus luchas con los enemigos del 'norte'.

Continuamos con las intertextualidades para los dobles receptores. Aunque no son referencias históricas de hechos o batallas concretas, sí se refieren a las invasiones romana y vikinga desde la Edad Media, tanto en Escocia como en Inglaterra, aunque en la realidad no hayan coincidido en el tiempo.

*Expresiones humorísticas:*

Al tratar de analizar la traducción del humor, no olvidamos la eterna controversia sobre la posibilidad de su traducción o no y las posibles pérdidas o ganancias, (Botella 2017). Consideramos que depende de las prioridades del que traduce para cumplir con una determinada función. A veces, si se es fiel al original, el efecto humorístico se puede perder, pero otras veces gracias a la creatividad e ingenio es posible mantener la función de hacer reír al público. Será más fácil, cuanto más cercanas sean las culturas y la expresión humorística sea compartida. Si no se comparten, el traductor tendrá que agudizar el ingenio.

Casi todas las expresiones encontradas se refieren a la bruja que vive en la cabaña del bosque, son claras intertextualidades:

Table 5. El humor

	TO	TML	TME
1	Everything is half off	Todo está rebajado un 50%	Todo está a mitad de precio
2	Expect delivery of your purchase within a fortnight	Espera la entrega de tu compra en menos de 15 días	Recibirás la mercancía en casa dentro de 2 semanas
3	Welcome to the Crafty Carver	Bienvenido a la Talladora Talentosa	Bienvenido a la Tallista Lista
4	I am completely out of stock at this time	En este momento no tengo existencias	En este momento todas las existencias están agotadas
5	To inquire about portraits, pour vial one	Si quieres preguntar sobre retratos eche el frasquito uno	Si deseas hacer un consulta eche el frasco uno
6	If you like a menu in Gaelic, vial two	Si quiere el menú en gaélico, el frasco 2	Para el menú en gaélico, el frasco 2
7	If you're that red-haired lass, vial three	Si eres la chica pelirroja, el frasco 3	Si eres la niña pelirroja, el frasco 3
8	Princess! I'm off to the Wickerman festival... I won't be back till Spring	Princesa, me fui al festival Wickerman. Volveré en la primavera	Princesa, me he marchado a la feria de Wickerman. No volveré hasta la primavera
9	'fraid to muss your pretty hair?	...con miedo de arruinarse su peinado?	O miedo de que se te despeine la melenita?

Las dos primeras (00:31:33; 00:35:38) tienen lugar en el encuentro de Mérida con la bruja en su cabaña, quien finge ser una vendedora en una tienda en período de rebajas



y que da facilidades de entrega a domicilio; se mantiene cierto humor y es posible que sean entendidas por los niños. Sin embargo, las que hacen referencia a las respuestas del «contestador automático mágico», ejemplos 5, 6, 7 (00:49:19; 00:49:26; 00:49:29) son más complicadas ya que, además, la audición es algo confusa y caótica, pero la función humorística queda bien reflejada en las dos versiones al español, aunque la española parece más natural y, en el ejemplo 3, más acertada por la rima:

TME: tallista lista/ TML: taladora talentosa (00:49:10)

TME: las existencias están agotadas/ TML: No tengo existencias (00:49:16)

TME: feria/ TML: festival (00:49:35)

Sin duda son guiños, intertextualidades cómicas dirigidas a los adultos.

En el ejemplo 9, burla irónica de uno de los lores sobre el engreído y presuntuoso pretendiente del otro clan, creemos que la opción del TME es más acertada, por el uso del diminutivo; además, viene apoyada por el lenguaje corporal y la entonación, tan importante visualmente para captar el humor sarcástico:

TME: «... miedo de que se te despeine la melenita?» (00:20:18)

En general, las dos versiones son acertadas y han cumplido la función humorística.

#### *Expresiones coloquiales, juegos de palabras, lenguas-dialectos:*

Representan los aspectos más complicados en la traducción. Es crucial la naturalidad y oralidad del texto y requiere de gran creatividad. Hay algunas ocasiones en las que se recurre a la función que tiene el culturema en el TO y se transfiere al TM.

Por lo general, en la traducción de estas referencias influyen, entre otras, lo políticamente correcto, la censura y las normas educativas del sistema y cultura receptora que, en muchas ocasiones hacen que se neutralicen, se eleve el tono del estilo, e incluso se omitan.

Coincidimos con Chaume (2004:168-185) cuando insiste en la importancia de la oralidad a la que dedica todo un capítulo. Sobre todo en los dibujos animados hay que ser espontáneo y convincente, pero también hay que cumplir ciertas normas. Este autor considera que a veces se podría imitar el registro coloquial con ciertos recursos posibles, como la supresión de consonantes intervocálicas, la caída de ciertas vocales átonas, etc. Pero, a veces, el traductor no puede emular el registro coloquial del texto origen:

«Esta convención responde a una política lingüística muy proteccionista, especialmente en el caso del español en donde no se justifica la prohibición del uso de los recursos mencionados, por ser una lengua suficientemente normalizada y normativizada[...] Si el traductor ha sabido reflejar el estilo coloquial, e incluso el vulgar mediante otros mecanismos, no deberíamos poner objeción alguna (*ibid.*174-175)».

Por esta razón, según Estévez (2011:46), se podrían utilizar otros mecanismos como frases cortas, yuxtaposiciones, clichés, etc., aunque no de forma excesiva. Comentaremos algunos ejemplos relevantes, por contraste entre el TO y los TMs o entre los propios TMs:

Tabla 6. Expresiones, juegos de palabras.

	TO	TML	TME
1	Let's be off before we see a dancing tattybogle or a giant having a jigger in the bluebells!	Vámonos antes de que veamos un espíritu de las patatas o ¡un gigante bebiendo entre las flores!	Vámonos antes de que veamos un duende tocando la gaita o un gigante bebiendo en las flores!
2	They'd get away with murder	Se salen con la suya	Siempre se salen con la suya
3	This is all for naught	...no sirve de nada	Tu esfuerzo será en vano
4	Woosh! With one swipe his sword shattered and then chomp! Dad leg was clean off	Un tajo y su espada se partió y entonces la mordida!	¡Zas, de un golpe la espada quedó hecha añicos y luego ñam, adiós a la pierna!
5	There'll be fire and swords	Habrà fuego y espadas...	Se armará una buena...
6	And you are a beast!	Y tú eres una bestia!	Y tú como un ogro!
7	Easy on the eyes.	Bien parecido, pantalones ajustados	Bastante guapo. Llevaba mallas
8	Goggly old hag! Eyes all over the place!	¡Vieja de ojos saltones! Ojos gigantescos!	¡Vieja bruja con ojos saltones! Ojos como sandías!
9	Now you have done it!	Mira lo que hiciste!	Ya la hemos liado!

Resaltaríamos el ejemplo 1 (00:33:47), en el que el TML cambia el *tattybogle* del TO [andrajoso espantapájaros bailarín] por la expresión mejicana «el espíritu de la patata». En la búsqueda de documentación, encontramos que se refiere a un baile: «la mamata es el ánimo, el espíritu de la patata, manifestado en un ser extraordinario...» (Churata, 2017). Posiblemente al espectador mejicano le resultaría familiar, aunque no al público español. El TME opta por «un duende tocando la gaita». Aunque se omite el adjetivo despectivo *tatty*, en los dos textos meta se cumple la función de ver algo disparatado y extraño, e incluso en el TME el uso de «la gaita» resulta humorístico pues, además de considerar extraño que un duende toque la gaita, el instrumento musical es algo muy propio de la cultura escocesa. Respecto a la segunda parte, se neutraliza «bluebells/flores» (00:03:50); sin embargo, causaría mucha más extrañeza ver a «un gigante bebiendo en las campanillas», tal y como señala el TO, puesto que son flores apropiadas por su forma y pequeñas, lo que se añadiría más gracia y humor a la frase.

Al tener en cuenta que la naturalidad y espontaneidad del lenguaje coloquial es muy importante en los dibujos animados para niños, consideramos que, en general, los TMEs son más naturales, espontáneos y acertados, aunque no deja de ser una apreciación subjetiva, como hablante española.

Explicaremos algunos ejemplos interesantes: las onomatopeyas, ejemplo 4, tan numerosas y efectistas en español, se presentan así: (00:09:41)

TO	TML	TME
Woosh!, Chomp!	∅ (se omiten)	¡Zas; Ñam!

Las expresiones, ejemplo 9 (00:42:54):

TO	TML	TME
Now you have done it!	Mira lo que hiciste” (neutralidad)	Ya le hemos liado Es más expresiva y coloquial

Ocurre lo mismo con el ejemplo 5: (00:27:31)

TO	TML	TME
There'll be fire and swords	Habrá fuego y espadas (traducción literal)	Se armará una buena

De igual forma, la opción del ejemplo 8: (00:41:16)

TO	TML	TME
Eyes all over the place!	¡Ojos gigantescos!	¡Ojos como sandías! (Mayor expresividad)

Tabla 7. Expresividad

	TO	TML	TME
1	Come taste my blade you manky bear for gobbling my leg! I'll hunt you, I'll skin you, hung your noggin on a peg!	¡Ven a probar mi espada oso pulgoso, por comerme mi pierna! Te cazaré y te desollaré, de una espiga tu cabeza colgaré!	¡Oso sarnoso, con mi espada te desollaré, y tu cabeza exhibiré colgada en mi pared!
2	Fate be changed. Look inside, mend the bond torn by pride!	Destino cambiad, adentro mirad, el lazo roto por orgullo arreglad!	Para cambiar el destino, busca en tu interior, restaura el vínculo que el orgullo rompió!
3	That's it. Ta ta!	¡Eso es todo!	Ya está! Tachán!
4	Oh, jings crivvens help ma boab!	¡Cielos santos y carambolas!	¡Rayos y truenos!
5	With a lot of them boiling over like that?	...con todos tan furiosos?	Con estos hombres hechos auténticos basiliscos?
6	We'll not stand for any more of this striggery pie!	No toleraremos más tonterías!	No vamos a tolerar más tejemanejes!

Tabla 7. Expresividad (continuación)

	TO	TML	TME
7	...you sorry bunch of galoots	...grupo patético de tarados!	...cabezas y atajo de torpes!
8	...you beauty!	Qué hermosura!	Ahí está! Sí, te pillé!
9	Oh, count yours stars, lass!	Da gracias a las estrellas!	Gracias al cielo, hija!
10	Fair winds to your sales!	¡Que vayan todos con el viento en popa!	Buenos vientos en vuestra travesía!

En estos ejemplos de la última tabla, continuamos con expresiones o juegos de palabras que requieren creatividad y expresividad. En el 1 (00:36:51), que muestra la amenaza del rey Angus al oso, el texto del TML es más literal y algo engorroso, mientras que la traducción del TME conlleva ritmo, es más precisa y la rima más acertada.

En el ejemplo 2, (00:49:54-00:49:58) que se refiere al acertijo del conjuro de la bruja, apreciamos lo contrario, el TML, aunque con lenguaje algo arcaico, es más rítmico, más corto y fácil de recordar, mientras que el TME, en nuestra opinión, no es tan expresivo.

En los ejemplos siguientes, del 3 al 8, la expresividad y naturalidad, algo esencial en este tipo de actividad, como hemos comentado, está mejor lograda sin duda en los TMEs, aunque insisto que las opciones del TML posiblemente serán usuales en el español de Méjico:

- 3: ¡Ya está! ¡Tachán! (00.50:17);
- 4: ¡rayos y truenos! (00:57:58);
- 5: ¡hechos auténticos basiliscos! (01:04:05);
- 6: ¡no vamos a tolerar más tejemanejes! (01:04:54);
- 7: atajo de torpes (01:13:01);
- 8: ¡Sí, te pillé! (01:14:54)

Por último, encontramos, vocabulario del dialecto escocés gaélico en el texto inglés del TO, que pueden crear problemas a la hora de la traducción a una tercera lengua.

*Nae-* que corresponde a la negación; usada varias veces.

*Jing-* palabra escocesa que expresa sorpresa

Tabla 8. Palabras en otra lengua

TO	TML	TME
She does <i>nae</i> doodle!	No hace garabatos	Y no hace garabatos!
Oh, <i>jings</i> crivvens help ma boob!	¡Cielos santos y carambolas!	¡Rayos y truenos!

Esta característica de uso de varias lenguas en una película, es también la particularidad del joven MacGuffin, uno de los pretendientes de Mérida que en el original habla dórico que aprendió de su madre, reflejando así que en Escocia existen varios dialectos. Para estos casos, según Lorenzo (2000: 23-4), suelen usarse distintos métodos: optar por otra lengua próxima al español para favorecer la comprensión a los espectadores; neutralizar esa lengua distinta y usar una sola lengua en todo el doblaje, o dejarlo en la lengua incomprensible para así cumplir la función humorística.

La primera vez que se utiliza en la película, (00:20:26) es por parte del joven MacGuffin en la discusión entre los presentes en la ceremonia de la presentación de los pretendientes. En el original inglés dice unas frases en dórico, todos se sorprenden y hay cierto desconcierto, pero continúa la discusión entre los escoceses, que termina en pelea. En los doblajes de los TMs de *Brave*, se oye exactamente lo mismo del TO y, realmente, reflejan la función de comicidad y humorística del momento. De nuevo, el hecho se plantea en la escena del banquete en honor de los invitados de los clanes. Al oírse un ruido extraño, el rey Angus, obsesionado con perseguir al oso que lo atacó, ordena a todos que lo sigan, pues cree que es el oso Mor'du; todos quedan desconcertados, el joven MacGuffin dice algo incomprensible y otro comenta: «¿A saber lo que ha dicho!» (00:41:45). Finalmente, cuando Mérida convence a los lores y sus primogénitos que todos tienen derecho a escoger con quién casarse, los pretendientes contestan que están de acuerdo y MacGuffin contesta algo en dórico, (01:08:50) y los demás dan por hecho que lo que quiso decir era que quedaba decidida la propuesta de Mérida.

En definitiva y aunque tanto en el TO como en los doblajes el joven se expresa en dórico se cumple la función humorística y se logra la comprensión de la acción.

## 5. TRADUCCIÓN Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Según (Martín 2014) se considera *estereotipos sexuales* al conjunto de prácticas, símbolos, normas y valores que las sociedades elaboran a partir de las diferencias sexuales. Se convierten en imágenes generalizadas y aceptadas por cierto grupo acerca de otro grupo, que se transmiten con el tiempo y se convierten en verdades indiscutibles. En nuestra sociedad, a veces, existen resistencias a conseguir la igualdad real y efectiva, y se convierten en ideas y rumores que extienden esos estereotipos, tergiversando la realidad y contribuyendo a mantener la estructura sexista negativa y tradicional.

Por coherencia con la temática de género del presente volumen, seleccionamos en el texto original las escenas que contienen estereotipos femeninos tradicionales negativos o expresiones de género. Asimismo, señalamos otras tantas que, surgieron como respuestas casi automáticas por parte de la protagonista reflejando así una clara ruptura con la tradición. Todo esto con el fin de llevar a cabo un análisis comparativo entre el TO y los doblajes de español de América y español, que reflejara si esos estereotipos se mantienen en las traducciones o si, por el contrario, se aprecia algún tipo de censura o alteraciones que puedan haberlas eliminado o suavizado. Esta comparación nos ayudaría a comprobar nuestra idea de que en las últimas películas Disney se aprecia cierto cambio hacia la consideración femenina tanto en el original inglés como en las traducciones analizadas, aunque creemos que algunos estereotipos de género aún persisten.

En la película se muestran clichés machistas de la sociedad tradicional que nuestra protagonista *libertaria* va a romper, según su perspectiva de género a través de otros elementos, que diríamos liberados. Nuestro punto de vista es que esos elementos machistas del original no se pueden borrar en la traducción porque si no la comparación sería imposible. Sí habría que vigilar que en la traducción no se pierdan los elementos ya liberados o que fueran sustituidos por referencias machistas inexistentes en el original. Sustituir, neutralizar o alterar los clichés machistas en una película, con cierta intención liberadora, haría que la película perdiera todo el sentido, y no habría un término de comparación. Sería completamente diferente en una película donde solo se incluyera la perspectiva machista y no se ofreciera la alternativa liberadora de nuestra protagonista.

Tabla 9. Estereotipos sexistas tradicionales

	TO	TML	TME
1	A bow? She is a lady!	Un arco? Es una dama	Un arco? Es una señorita
2	...is compassionate; patient; cautious; clean and strives for perfection	Es compasiva, paciente, precavida, limpia y por encima de todo, intenta lograr la perfección	...es compasiva, paciente, cuidadosa aseada y sobre todo persigue siempre la perfección
3	A princess should not have weapons	Una princesa no debe tener armas	Una princesa no debería de tener armas
4	The lords are presenting their sons as suitors for your betrothal!	Los lores presentarán a sus hijos como candidatos para tus nupcias	Los lores presentarán a sus hijos como pretendientes para pedirte en matrimonio!
5	You are the King! You decide which one of our sons your daughter will marry!	Ud. es el rey! Ud., decide con cual de nuestros hijos se casa su hija!	Sois el rey! Con cuál de nuestros hijos se casará la princesa!

Tabla 10. Ruptura de esos estereotipos tradicionales

	TO	TML	TME
A	I won't go through with it!	No lo voy a hacer!	No pienso conformarme!
B	I don't want to get married!	No me quiero casar!	No quiero casarme!
C	I want to stay single and let my hair flow in the wind!	Quiero ser soltera y dejar volar mi cabello...	Quiero quedarme soltera y dejar mis cabellos al viento...
D	I don't want my life to be over. I want my freedom.	No quiero que se acabe mi vida. ¡Quiero mi libertad!	No quiero que se termine mi vida. ¡Quiero mi libertad!
E	I am Merida. Firstborn descendant of Clan Dunbroch, and I'll be shooting for my own hand	Yo soy Mérida, la primogénita del Clan Dunbroch, y voy a tirar por mi propia mano!	Yo soy Mérida, hija primogénita del Clan Dunbroch, y voy a competir por mi propia mano!

Tabla 10. Ruptura de esos estereotipos tradicionales (continuación)

	TO	TML	TME
F	...That we be free to write our own story. Follow our hearts. And find love in our own time.	...que debemos ser libres para escribir nuestra propia historia. Seguir nuestros corazones y encontrar el amor a su debido tiempo.	...que nosotros debemos ser libres para escribir nuestra propia historia. Seguir a nuestros corazones y encontrar el amor cuando llegue el momento.
G	I'll not let you kill my mother!	¡No te permitiré matar a mi madre!	¡No permitiré que mates a mi madre!

A pesar de estos claros ejemplos en el film *Brave*, sobre estereotipos de género, estamos convencidas de que algunos reflejan cierto matiz sarcástico. Las respuestas contundentes de ruptura con todas las normas, son más numerosas que los clichés sexistas clásicos. Veamos algunos ejemplos:

En el ejemplos 1 (00:02:28), Elinor, la madre de Mérida representa la tradición, el orden establecido y los estereotipos de géneros. Mérida aún es una niña y aún no expresa su disconformidad.

Ejemplos 2 (00:06:36-00:06:45), 3 (00:10:13), la madre insiste en su «buena educación», le inculca cómo debe comportarse una princesa, e insiste en que lo hace por su bien. La respuesta, de la ya adolescente Mérida, no se hace esperar, comienza a romper las normas y se enfrenta a su madre. Respecto a las versiones A, de español de América y español, percibimos más contundencia y rebeldía en la española.

Ejemplo 4 (00:12:05): representa la tradición de la petición de mano para un futuro matrimonio con alguno de los hijos de los lores, que han venido expresamente a competir en los festejos por su mano. Ante esto, nuestra protagonista expresa su disconformidad con una actitud tajante y rebelde. En los ejemplos A y B: (00:15:24; 00:14:46) muestra ya claramente su deseo de romper con lo establecido por la tradición. Los ejemplos C (00:14:44) y D (00:15:33) muestran su enfado y manifiesta cómo quiere que sea su vida y cuáles son sus aficiones, montar a caballo, disparar flechas al sol, escalar montañas, etc. Afirma su decisión de ser libre.

El ejemplo 5 (01:13:39): muestra el patriarcado más tradicional, cómo los lores piensan que Fergus, como padre y Rey tiene el poder de decidir con quién casar a su hija.

Ejemplo E: En esta frase, y desde nuestro punto de vista, una de las más importantes de la película al reafirmar Mérida su carácter identitario: «*I am Merida. Firstborn descendant of Clan Dunbroch...*». Con la frase: «**Yo soy Mérida**, la primogénita del Clan Dunbroch», se reafirma en que vale por sí misma y no por ser «la hija de...», como en muchas otras películas tradicionales. Añade el reto de participar en el torneo, lucha por su propia mano, se enfrenta a toda la sociedad cuando dispara su arco y, además, triunfa.

Mérida, aún después de haber actuado contra la voluntad de sus padres, enfrentarse a los valores tradicionales y a la sociedad, sigue con su propósito y con gran astucia logra convencerlos a todos.

Ejemplos F (01:07:48; 01:07:53; 01:07:59): «...debemos ser libres para escribir nuestra propia historia... seguir nuestros corazones... y encontrar el amor a su debido tiempo».

## 6. CONCLUSIONES

Estamos convencidas de que estos últimos ejemplos, reflejan el empoderamiento de la mujer. Aunque reconocemos que es indudable la enorme influencia que tanto las películas como toda la comercialización de productos Disney ejercen en el público, sobre todo en el infantil, también estamos de acuerdo con las críticas que sostienen que hay que estudiar con mucha atención los mensajes y valores que inculcan.

Hemos analizado el papel de las protagonistas del film *Brave* en concreto, hemos confirmado una evolución que, además, ha ido avanzando junto a los logros en los derechos de la mujer experimentados en la sociedad occidental, al menos, y que, aunque algo más tarde, han coincidido con etapas de ciertas reivindicaciones y movimientos feministas.

A lo largo de estas páginas, hemos mostrado que la compañía Disney no podía quedarse atrás, tuvo que evolucionar y ceder a la realidad social que lo requería y solicitaba, pero también por las cuestiones económicas, tema que tratamos en el capítulo de la Introducción. Lo primero que nos interesaba a través de los análisis, era comprobar los cambios mostrados a través de sus protagonistas y, posteriormente, si se habían mostrado igual en sus traducciones. Respecto a las protagonistas tradicionales, coincidimos con Míguez (2015) en que Blancanieves era una buena ama de casa con aquellos que le ofrecieron techo y comida; la sufrida Cenicienta pasó largos días suspirando y pensando en volver a encontrarse con su príncipe; Jazmine, desafió a todos a no casarse por conveniencia; Bella se refugió en la lectura, prefería conocer mundo y rechazó a un hombre engreído y con el que no tenía nada en común; Mulán marchó a la guerra, aunque vestida de hombre. Pero ya en el siglo XXI, Tiana luchó por conseguir su sueño, poner un negocio; Rapunzel logró huir de su encierro en una torre, otra característica permanente en Disney; Elsa al final, decidió mostrarse tal y como era, diferente. En nuestro trabajo, hemos demostrado que Mérida en *Brave*, se opuso a las tradiciones, rechazó a sus pretendientes y quiso ser libre; por último, Moana desobedeció a su padre, se enfrentó a la naturaleza y a múltiples peligros y logró salvar a su pueblo. Incluso la fuerte tradición del amor romántico no ha podido evitar que las últimas princesas evolucionaran, y que el empoderamiento femenino comenzara a instalarse en la poderosa compañía Disney, aunque fuera tímidamente.

En el análisis de las traducciones de *Brave*, nuestro principal objetivo, hemos demostrado que en el papel de las protagonistas femeninas respecto al género no existen alteraciones o diferencias entre el original inglés y los dos textos en español y que las traducciones reproducen, más o menos, la misma carga sexista que el texto original. Por tanto, los estereotipos sexistas presentes en el TO se perpetúan como pauta general en ambas traducciones. La versión del español de América, en general, se acerca más a la original, es más literal, mientras que la española es más creativa y expresiva, características fundamentales para lectores o públicos infantiles.

Respecto al uso de las estrategias de traducción, en los culturemas o referencias culturales se ha recurrido más a la extranjerización, dificultando en algunas ocasiones la



comprensión, como comentamos en algunos casos. Sin embargo, ha favorecido la ambientación del antiguo mundo escocés y no ha variado la función que esos referentes debían cumplir. En cuanto al doblaje, no se ha conservado la siempre difícil solución para dialectos y acentos, en este caso el escocés. (Ver Mayoral 1999).

Ya señalamos en el apartado 3, que la tercera ola feminista ocurrió en los años 90 del siglo pasado, sin embargo, la compañía Disney sólo rompió completamente el modelo de princesa tradicional y de cuento de hadas en 2012, con Mérida. Es cierto que ya se habían dado unos primeros tímidos pasos con Tiana y Rapunzel, pero en *Brave* se rompe, por primera vez, la obsesión tradicional por encontrar al ansiado príncipe azul, la visión de que la protagonista depende de un hombre y de un final feliz: ya no se casan, ni viven felices ni comen perdices. Con *Brave*, *Frozen* and *Moana* Disney llegó al período de las independientes o *libertarias*, de la *deconstrucción del amor romántico* (Pascua, *Introducción del presente volumen*).

Ya es hora de encontrar princesas que rompan ese *techo de cristal* de los papeles tradicionales donde estaban aprisionadas. Y Mérida ha sido la auténtica pionera, la protagonista capaz de romper los moldes tradicionales y estereotipos de género en el universo Disney. Como ya apuntamos, logró convencer y se ganó por sí misma el reconocimiento no solo de su padre sino de los pretendientes rechazados y sus respectivos progenitores, algo que, desde nuestro punto de vista, es la manifestación del triunfo de la mujer, de su empoderamiento. En *Brave* hemos mostrado que aún existen ejemplos sexistas, pero también otros muchos no sexistas que han ayudado a reivindicar los roles femeninos.

Se quiebra el principio patriarcal que privilegia los rasgos masculinos, e incluso se llega a ridiculizar a los pretendientes que solicitaban la mano de Mérida; ella toma conciencia de sus habilidades personales y se desarrolla individualmente; rompe las reglas de pasividad, sumisión y del estereotipo de belleza sexuada que seguimos observando una vez más, en la Elsa de *Frozen*. Se ha ganado independencia y libertad como mujeres, pero el vínculo con una cierta emotividad y el sacrificio siguen vigentes, como en Moana. Sabemos que todavía queda un largo camino por recorrer.

Esperemos que a lo largo del presente volumen, podamos descubrir lo que ha sucedido en las traducciones de las últimas películas Disney a otros idiomas y culturas.

Como última conclusión, cabría preguntarse si existe una mayor esperanza de encontrar cambios en las princesas Disney. Hasta hace muy poco, podíamos haber estado de acuerdo con Aguado y Martínez (2015) y dudar si la poderosa compañía, con las últimas protagonistas, reflejaba los cambios femeninos demandados en la actualidad o si era algo anecdótico. Sin embargo, podemos afirmar que algo sí está cambiando en Disney; se ha evolucionado en las cuestiones relativas al tratamiento del género y quizá, tras nuestro cuarto grupo de las *libertarias*, aparezca un nuevo grupo de protagonistas. Ya es hora de que la compañía entienda que sus princesas transmiten una idea estereotipada de la mujer que influye negativamente en el público infantil, tanto niñas como niños. Quizá el movimiento *Me Too* ha llegado a Disney, con la nueva película: *Ralph rompe Internet*, estrenada en noviembre de 2018 en Estados Unidos y en diciembre en España. Todas las críticas aparecidas en prensa los días posteriores a los estrenos coinciden en señalar ciertas escenas como las más feministas de la historia de Disney, pues parecen burlarse de sus míticas princesas y rompen con los estereotipos clásicos al

actualizarlas, en una auténtica revolución. Aunque lo que más puede sorprender es la aparición de todas las princesas Disney juntas en una reunión charlando, habrá que estudiar con atención el comportamiento de la nueva protagonista femenina, Vanellope, la niña intrépida amiga de Ralph que conduce coches de manera temeraria en los videojuegos, ¡quizá un nuevo tipo de princesa! Tras irrumpir en la sorprendente reunión, las princesas aceptan a la niña como una más y cambian sus vaporosos y ajustados vestidos clásicos por ropa de calle, como la que usa Vanellope: *leggings*, calzado deportivo y camisetas que llevan impresiones divertidas y relacionadas con los cuentos de cada una de ellas.

Estas nuevas escenas y otras más, nos llevan a pensar que realmente se aproximan cambios que habrá que estudiar en profundidad en futuras investigaciones.

La ruptura con los estereotipos de género es casi una certeza y no perdemos la esperanza de creer que el empoderamiento de la mujer haya evolucionado en este viaje que hemos emprendido *en un diálogo alrededor del mundo*.

## CAPÍTULO IX

### *Las estrategias de glocalización de Disney en China y su aplicación concreta en la traducción/adaptación china del cuento Brave*

Xavier Lee-Lee  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

#### 1. INTRODUCCIÓN

El debate sobre los procesos de globalización y sus efectos constituye, desde hace bastante tiempo, una constante presente en el discurso general de los medios de comunicación, con sus partidarios y sus detractores. Muchas veces le es inherente la idea de una imposición de tendencias a escala transnacional en perjuicio de otras formas de proceder practicadas a nivel nacional, regional o local, ocasionando así la pérdida de señas de identidad tradicionales, propias de un determinado colectivo. Sin embargo y tal como ya señalaba Robertson (1995), la globalización ha resultado ser mucho más compleja y sus efectos no son necesariamente unilaterales en el sentido de una dinámica homogeneizadora, sino que existe una interacción entre el proceso globalizador y lo local que puede manifestarse en fenómenos como es el de la *glocalización*. En el ámbito económico-empresarial, este planteamiento se traduce en una adaptación de las estrategias de venta a las particularidades de un mercado específico.

En el presente trabajo nos centraremos, primero, en la empresa The Walt Disney Company<sup>1</sup> y sus estrategias de *glocalización* para consolidar sus actividades comerciales en el mercado de la China continental; posteriormente analizaremos cómo se produce la aplicación de dichas estrategias en un caso concreto: la adaptación china del libro infantil *Brave*, basado en la película del mismo nombre<sup>2</sup>. Para ello ofreceremos un esbozo

---

1 En lo sucesivo nos referiremos a esta entidad de manera abreviada como Disney.

2 Para el público sinohablante, Disney había realizado tres doblajes de la película: dos en chino mandarín, respectivamente uno, para la República Popular de China, y otro, para Taiwan, además de un tercero, en chino cantonés, para su distribución en Hong Kong. Ante la dificultad de obtener el DVD de la versión distribuida en la República Popular de China —cuyo mercado es el objeto de interés de este trabajo— se optó por realizar el estudio con la versión china, comercializada allí, del cuento de la película *Brave*.

sobre la evolución de la presencia de Disney en China, con especial énfasis en los aspectos relacionados con su vuelta a ese mercado a partir de la apertura económica que se produce en la República Popular de China en los años ochenta. La relevancia que el mercado chino tiene para Disney, así como las diversas estrategias empleadas para adaptar paulatinamente su modelo de negocio a un entorno político y cultural muy particular formarán, asimismo, parte del estudio. Finalmente presentaremos un análisis de la adaptación china del cuento *Brave* partiendo de su comparación con una edición del texto en inglés. Se pretende, así, mostrar cómo se plasman, en un ejemplo concreto, algunas de las estrategias de *glocalización* descritas previamente y cómo la identificación de una serie de factores culturales extendidos en las sociedades sónicas incide en la edición de un texto chino que, independientemente de los obvios puntos en común con la versión en inglés, se ajusta significativamente a las expectativas culturales específicas de los consumidores chinos.

## 2. LA EVOLUCIÓN DE DISNEY EN EL MERCADO CHINO

La relación de la empresa Disney con el público chino se remonta a los años treinta del siglo pasado. La cosmopolita ciudad de Shanghai era entonces una especie de escaparate en el que las empresas comerciales occidentales exhibían y comprobaban la viabilidad de sus productos para el mercado asiático; eso también valía para las producciones de las compañías cinematográficas. A los primeros cortometrajes de *Mickey Mouse* le siguió, en 1938, solo seis meses después de su estreno en los Estados Unidos, el largometraje *Snow White and the Seven Dwarfs*, y, en 1940, *Pinocchio*. Los dibujos animados de Disney tuvieron un enorme éxito, como atestiguan las hemerotecas chinas (Shanghai Library 2016), y era frecuente encontrar anuncios publicitarios con referencias a alguno de los personajes más populares, como fue el caso de Blancanieves, que incluso inspiró a una productora local a rodar una película sobre ella con actores chinos en 1940. El desenlace de la guerra civil china, con la proclamación del estado comunista en 1949, puso final a esa primera etapa de Disney en la China continental.

Después de varias décadas de aislamiento, a finales de los años setenta el régimen chino inició un proceso de reformas económicas con el que el país se abrió otra vez al mundo exterior. Poco después de su nombramiento como director ejecutivo de Disney en 1984, Michael D. Eisner realizó una visita a China que habría de llevar a un acuerdo con CCTV (Chinese Central Television), la principal televisión estatal china, para la emisión de 104 episodios de dibujos animados titulados *Mickey Mouse and Donald Duck* (米老鼠和唐老鸭, *Milaoshu he Tanglaoya*) dobladas al chino (Gargan 1986). Los programas, destinados a la audiencia infantil de todo el país, duraban media hora cada uno y se emitieron todos los domingos por la tarde entre los años 1986 y 1988; su éxito hizo que también las nuevas generaciones chinas se familiarizaran con los personajes y la marca Disney (Zhou 2014: 26). El siguiente paso de Disney para consolidar su posición en el nuevo mercado se produce en 1993, cuando la empresa autoriza a la editorial china Children's Fun Publishing la edición y distribución del comic *Mickey Mouse* (米老鼠, *Milaoshu*) en dos tiradas mensuales. La selección, dos años más tarde, de *The Lion King* como una de las primeras películas occidentales de la cuota recién creada por el gobierno asiático, para permitir, pero también controlar, la entrada de

producciones extranjeras<sup>3</sup>, supuso el primer estreno de un largometraje de Disney en la República Popular de China. La —para el entonces incipiente mercado chino— espectacular taquilla (41 millones de RMB<sup>4</sup>) alentó los planes de los ejecutivos americanos para seguir expandiendo sus actividades.

Rápidamente se intensificaron las conversaciones con el gobierno chino para ampliar la oferta de productos; entre los proyectos que estaban sobre la mesa destacaba el de la apertura de un parque Disney. Paralelamente se consolidó la presencia mediática entre el público chino con la adquisición, en 1996, del programa infantil *Dragon Club* (小神龙俱乐部, *Xiaoshenlong julebu*), que comenzaba así a difundir contenidos Disney a través de los canales locales de las principales ciudades chinas. Sin embargo, cuando en 1997 Disney decide seguir adelante con el estreno de su película *Kundun*, en contra de las protestas chinas, las relaciones entre ambas partes sufren un serio revés. La película, dirigida por Martin Scorsese, narra la vida del Dalai Lama y critica de manera vehemente el papel de China en el Tibet. Para dejar claro que sus principios políticos estaban por encima de cualquier tipo de consideraciones comerciales, la reacción del gobierno chino no se hizo esperar: se dieron por finalizadas todas las negociaciones para futuros proyectos de cooperación y se suspendió la difusión de contenidos de la marca americana.

Michael D. Eisner, director ejecutivo de Disney en aquella época, tuvo que pedir a Henry Kissinger<sup>5</sup>, conoedor de la diplomacia china, que hiciera de mediador, tarea que éste, efectivamente, pudo cumplir. Muy consciente de las repercusiones negativas que la decisión de contrariar al régimen de Beijing traería para sus proyectos en el gigantesco mercado asiático, Eisner llegó a admitir ante sus interlocutores chinos que el asunto *Kundun* había sido un «stupid mistake» (Barboza / Barnes 2016). Accedió a no promocionar la película en el mercado norteamericano, lo que, a la postre, se convirtió en un fracaso para las arcas de la compañía. El régimen chino, por su parte, señaló la vuelta a la normalidad de las relaciones al autorizar en 1999 la exhibición de la película *Mulan* en las salas chinas, un año después de su estreno en el mercado occidental. El primero de los grandes proyectos de Disney en China, la construcción de un parque Disney en Hong Kong, se anuncia en 1998. Las disculpas ofrecidas al gobierno chino, pero también la crisis financiera asiática, allanaron el camino para ese proyecto. Con él, la parte china, representada por el gobierno local de Hong Kong, quería contrarrestar los efectos de la crisis económica, por lo que asumió el desembolso de 2.900 millones de dólares frente a los solo 300 millones de dólares por parte de Disney, quien, aun así, se aseguró el 43% de las acciones (Fan 2016: 31).

El parque temático Hong Kong Disneyland Park se inauguró en septiembre de 2005; suponía el logro de uno de los grandes objetivos de la empresa. Sin embargo, los directivos ya estaban diseñando las siguientes estrategias encaminadas a fortalecer su posición en un mercado realmente lucrativo: el de la China continental. Aquel mismo

---

3 Actualmente la cuota contempla 34 películas extranjeras al año.

4 Renminbi, nombre oficial de la moneda china.

5 Como es sabido, en su calidad de secretario de estado había sido uno de los artífices para que en 1972 se produjera la primera visita de un presidente estadounidense a la China comunista.

año se anunciaba la primera película de Disney en lengua china, *The Secrets of the Magic Gourd* (宝葫芦的秘密, *Baohulu de mimi*), una adaptación del relato infantil del escritor chino Zhang Tianyi (张天翼). Se realizó mediante la cooperación con la China Film Group Corporation y representaba, por tanto, el primer largometraje conjunto con una productora estatal china; su estreno en 2007 alcanzó un considerable éxito de taquilla en las salas chinas, al ser superada solamente por *Pirates of Caribbean: At World's End* (Huang 2007).

Por otra parte, el ejemplo más representativo de la decidida apuesta por el mercado chino por parte de la empresa californiana es seguramente el *Shanghai Disneyland Park*, la mayor inversión de Disney fuera de Estados Unidos. Este proyecto había sido anunciado por el gobierno municipal de la ciudad de Shanghai en 2009, tras años de negociaciones (Zhang 2009). La inauguración tuvo lugar en junio de 2016 y las entradas para ese evento y para las siguientes dos semanas se agotaron a las pocas horas de salir a la venta en marzo. La inversión total del parque fue de 5.500 millones de dólares cuya propiedad se reparte entre Disney, con el 43% de las acciones, y el consorcio estatal chino Shendi Group, con el 57%.

Con una taquilla local de 1000 millones de dólares obtenida por sus películas en 2016, para Disney, el mercado chino es, hoy en día, de suma importancia (Goh / Jourdan 2017). Además de los segmentos más conocidos como el de los parques temáticos y del cine, sus actividades comerciales allí incluyen la distribución y venta de juguetes, ropa, videojuegos, publicaciones, programas televisivos e, incluso, una red de centros de enseñanza de inglés.

### 3. GLOCALIZACIÓN DE LA MARCA DISNEY EN CHINA

El término *glocalización* es una combinación de las palabras 'globalización' y 'localización'. Su uso en el ámbito mercantil, lo define Blatter (2006: 358) de la siguiente manera: «In the marketing context, glocalization means the creation of products or services for global market by adapting them to local cultures», es decir, que hace referencia a la adaptación de productos destinados a un mercado global a la cultura local de un mercado receptor determinado. En un sentido más amplio, incluye también los efectos mutuos que resultan de la interacción entre elementos globalizadores y elementos locales (Robertson 1995; Sinclair / Wilken 2009). Como mercado receptor, la República Popular China posee un evidente atractivo para las empresas multinacionales debido a la cantidad de sus consumidores y sus expectativas de crecimiento, pero es, al mismo tiempo, un mercado que entraña retos y dificultades. La *glocalización*, es decir, la acertada adaptación al particular entorno político, económico, social y cultural que condicionan los hábitos de consumo de la población china es uno de los factores cruciales para la consolidación de una marca extranjera.

En lo que atañe a Disney, sus ejecutivos percibieron pronto el potencial que albergaba la entrada a un mercado con un ingente número de futuros consumidores que, aislados por motivos políticos, habían tenido que contentarse durante casi tres décadas con los productos de ocio del mundo socialista. La temprana vuelta al mercado chino en los años ochenta del siglo pasado con la emisión del programa *Mickey Mouse and Donald Duck* mediante la cooperación con la televisión estatal china es una muestra de ello. No

obstante, la ruptura, en los años noventa, de las incipientes relaciones comerciales a raíz del estreno de la película *Kundun* puede ser interpretado, a efectos comerciales, como un ejemplo de una valoración inadecuada de las peculiaridades del mercado receptor, en este caso de su marco ideológico: «It turned out that Disney underestimated the resolve of the CCP in protesting against what they considered a Hollywood-inspired anti-communist conspiracy» (Yu 2014: 16). Para Disney, aquel incidente fue un aprendizaje en su proceso de inserción en el mercado chino. Así parecen atestiguarlo las palabras del presidente de la compañía Robert Iger pronunciadas en el discurso de inauguración para describir el parque temático de Shanghai como un proyecto «authentically Disney and distinctly Chinese» (Barboza / Barnes 2016), pero que bien valdrían para resumir el planteamiento estratégico de su empresa basada en lograr el justo equilibrio entre la identidad de su marca y la necesaria adaptación de sus productos a los consumidores chinos.

Las estrategias que aplican las empresas extranjeras para lograr la adaptación y la inserción en el mercado chino se caracterizan por el reclutamiento de personal directivo local, la cooperación o asociación con entidades locales, la adaptación del sistema operativo a las costumbres locales, la identificación del consumidor local con la marca y, por supuesto, la configuración del propio producto de acuerdo a las preferencias y hábitos locales (Huang 2003). Entendemos que Disney ha ido incorporando estas formas de actuación en su proceso de inserción en el mercado chino.

### 3.1. Conocimiento del mercado

La operativa de Disney en China se estructura en torno a una filial creada expresamente para tal fin, The Walt Disney Company Greater China, que, de manera diferenciada, abarca los mercados de la China continental, Taiwan y Hong Kong. Creada y dirigida desde 2004 por Stanley Cheung, natural de Hong Kong, la filial es responsable, con la excepción de la gestión de los parques temáticos, no solo de coordinar todas las operaciones mercantiles, sino también de diseñar las estrategias a largo plazo para la promoción y distribución de los productos y servicios Disney, así como de explorar nuevas posibilidades de negocio. Concretamente y en relación a la *glocalización*, el propio Cheung explica que una parte esencial del trabajo de su división consiste en estudiar el mercado local y hacer que «entre nuestra marca y los consumidores chinos haya un vínculo cada vez más cercano»<sup>6</sup>, objetivo al que contribuyen películas como *The Secrets of the Magic Gourd* (宝葫芦的秘密, *Baohulu de mimi*) y *The Trail of the Panda* (熊猫回家路, *Xionghao huijialu*), ambas rodadas en lengua china y en las que Disney, en cooperación con productoras del país, lleva historias creadas en China a la gran pantalla (Zhang 2008).

Un ejemplo bastante representativo de un producto Disney creado especialmente para el mercado chino son los centros de enseñanza de inglés Disney English (迪士尼英语, *Dishini yingyu*). Los primeros centros se abrieron en Shanghai en el año 2008 y

---

6 Todas las traducciones del chino son nuestras.

existen actualmente también en otras ciudades como Beijing, Nanjing, Shenzhen, Guangzhou y Chengdu. Los cursos están destinados a niños de 2 a 12 años y se dividen en tres etapas de acuerdo con la edad. La enseñanza se sustenta en una metodología dirigida a aprendientes chinos y ha sido diseñada por un equipo de expertos académicos anglosajones y chinos. Pero lo más característico del sistema es que los niños aprenden mediante las historias y los personajes de Disney. Si bien Stanley Cheung afirma en una entrevista concedida a CCTV en 2011 que el único objetivo de los centros es el didáctico, también existen voces críticas, para las que son una mera forma de crear nuevas generaciones de clientes para la empresa americana (Wei / Conley 2011). De lo que no cabe duda es de que los directivos locales de Disney han sabido reconocer la relevancia cultural que en la tradición china tiene la educación como valor en sí. Y, de manera más específica, supieron identificar la creciente voluntad, por parte de la clase media urbana, de que sus hijos adquieran un nivel alto de inglés estadounidense: «In the PRC knowledge of American English is considered a career advantage. As working in economically businesses is one of the most popular career paths that affluent Chinese envisage for their offspring» (Altehenger 2013: 68). A partir de ahí, se ha explotado no solo una forma de negocio nueva para la marca Disney, sino que esta ha adquirido así un matiz nuevo, el educativo, tan valorado por los padres chinos.

### **3.2. Adaptación del sistema operativo**

La gestión de la comercialización y distribución de productos y servicios por parte de las empresas extranjeras que actúan en China ha sido y es objeto de estudio por parte de analistas y académicos. En lo que concierne a Disney, destacan sobre todo los estudios que analizan el grado de *glocalización* en la gestión de los parques temáticos, en particular, la del Hong Kong Disneyland Park, cuya apertura se produjo una década antes que la del reciente parque de Shanghai. Las diferentes conclusiones a las que llegan algunos de estos estudios vienen a constatar la complejidad inherente a los procesos de *glocalización*, particularmente, en el caso del mercado chino.

Las cifras de ventas en Hong Kong no cumplieron las expectativas, sobre todo en la etapa inicial. Para Pan (2006), una gestión inadecuada lastró la imagen del parque desde el comienzo. Aun sabiendo que una buena parte de los visitantes habría de provenir de la China continental, la directiva del parque no tuvo en cuenta los hábitos de consumo de ese sector del público: así, las fechas de mayores desplazamientos vacacionales hacia allí incluyen también los cinco días posteriores a la festividad del año nuevo chino, pero el parque de Hong Kong no estableció tarifas especiales para esas fechas, lo que no sólo causó colas enormes, sino que muchos turistas continentales tuvieron que resignarse a volver sin haber podido, ni siquiera, entrar al recinto.

También Fan (2016) critica que Disney, aportando una inversión muy inferior a la de su socio local, se asegurara la gestión del parque de Hong Kong renunciando así a la estrategia empleada anteriormente en el parque de Tokyo, donde Disney había cedido la gestión a la parte japonesa, quien, de esta manera, pudo introducir exitosamente adaptaciones culturales estratégicas para el público nipón. En Hong Kong, sin embargo, los directivos americanos no supieron reconocer ni adaptarse a la complejidad cultural del emplazamiento. Una serie de decisiones contrariaron considerablemente a la opinión



pública, como la de no permitir la entrada a ambulancias públicas, pues, en caso de alguna incidencia, los afectados debían ser trasladados primero por los servicios del propio parque hasta la entrada del recinto para ser entregados ahí a los operarios sanitarios.

Por su parte, Matusitz (2011) entiende que los responsables del parque lograron identificar que las caídas en número de visitantes acontecidas año tras año estaban relacionadas con la falta de adaptación de la gestión integral del parque a las peculiaridades locales. En este sentido, introdujeron cambios como la realización de actividades especiales durante las festividades tradicionales chinas, una mayor atención a las necesidades y hábitos de consumo del público chino (por ejemplo, en la política de precios de entrada o las preferencias gastronómicas) o la introducción de elementos arquitectónicos en sintonía con los principios del *fengshui*. Estas medidas, junto a la mejora de las relaciones con el personal laboral local son, para Matusitz, factores que han logrado invertir la situación negativa que venía padeciendo el parque.

En cambio, analistas como Fung y Lee (2009) consideran que la *glocalización* en el parque temático de Hong Kong fue especialmente compleja, por la diversidad cultural que confluye en la ciudad. En ese sentido, destacan que la población propia de Hong Kong conforma un público totalmente familiarizado con las formas de consumo del mundo capitalista occidental, pero no así los visitantes provenientes de la China continental. No obstante, estos autores consideran que Disney, de manera intencionada o no, eligió la estrategia de *glocalización* correcta para el parque de Hong Kong haciéndolo lo más parecido posible a su modelo americano, aún a costa de que los visitantes de la China continental no entendieran todas las actividades y representaciones del parque, puesto que éstos venían precisamente en busca de una experiencia claramente occidental a la que aún no tenían tan fácil acceso en la China comunista.

### 3.3. Cooperación con agentes locales

Las disposiciones legales de la República Popular China limitan las actividades de empresas extranjeras en determinados sectores, como el de los medios de comunicación y el editorial, condicionándolas así a asociarse con empresas domésticas. Independientemente de esta circunstancia, de la progresión de las actividades comerciales de Disney en la República Popular China descritas previamente se desprende que las colaboraciones con entidades chinas pueden adquirir diferentes formas que, en mayor o menor medida, contribuyen a la adaptación y la inserción de sus productos y servicios en el mercado chino.

Nos centraremos a continuación en la empresa Children's Fun Publishing Co. Ltd. (童趣出版有限公司, Tongqu chuban youxian gongsi) como un ejemplo de cooperación en el que un operador doméstico conocedor del mercado asume la tarea de la adaptación de un producto en nombre de Disney. Esta empresa surge en 1994 como la primera empresa conjunta —es decir, la unión entre una entidad doméstica y otra extranjera— autorizada por el estado chino en el sector editorial. Con un 51% de las acciones, la empresa estatal Post & Telegram Press (人民邮电出版社, Renmin youdian chubanshe) es el socio chino del consorcio, mientras que el grupo danés Egmont es el socio extranjero, titular del restante 49% de las acciones. Mediante contratos de licencia concedidos por Disney, Egmont está autorizada a editar y publicar textos basados en personajes de

Disney. La participación del grupo danés en Children's Fun Publishing permite, a su vez, que esta entidad sea la responsable de la edición, publicación y difusión de contenidos de Disney en China, ya sea en forma de libros, revistas, juegos educativos o comics. La venta total de publicaciones Disney distribuidas por Children's Fun Publishing alcanza los 145 millones de dólares (Tan 2017).

Cabe destacar que la empresa danesa Egmont tiene una larga experiencia en la producción de comics con personajes Disney, actividad que lleva realizando desde los años cincuenta en diversos mercados europeos, como los de Escandinavia, Alemania, Países Bajos y Rusia. Lo característico de los comics Disney que Egmont produce para los lectores europeos es que no son exactamente iguales que sus modelos americanos, sino que tanto la trama como los personajes adquieren matices europeos; y esa experiencia en la adaptación de comics a mercados locales muy probablemente haya influido en la elección de Egmont para representar la faceta editorial de Disney en China (Altehenger 2013: 63-66). De hecho, la directiva china de Children's Fun Publishing con sede en Beijing está de acuerdo con ese principio de Egmont —el de la necesidad de adaptación—, tal como hacía saber en una ocasión Hou Mingliang, su director ejecutivo de 2006 a 2014: «Mickey Mouse, Donald Duck, and countless other Disney comic figures [...] have to be localized» (Altehenger 2013: 67). Desde 2016, Children's Fun Publishing publica, además, una serie de lecturas infantiles adaptada a diferentes niveles de edad, la primera de este tipo en el mercado chino. Durante una entrevista con motivo de la presentación de dicha serie, Nie Zheng, directora de edición de la empresa, hacía saber:

Nos servimos de los personajes clásicos de Disney para crear versiones chinas de las historias [...]. Disponemos de un amplio equipo de asesores y redactores [...] con un profundo conocimiento de los sinogramas, del sistema de enseñanza en China, así como de las necesidades que tienen los niños chinos a la hora de leer [...]. En el proceso de redacción y creación de los cuentos Disney, se introducen sinogramas nuevos de tal manera que los niños, al tiempo que se divierten leyendo las historias, van adquiriendo vocabulario, estructuras sintácticas y, finalmente, aprenden a leer.<sup>7</sup> (Yue 2016)

Estas explicaciones dan una cierta idea de algunos de los criterios que pueden orientar la adaptación de cuentos infantiles para los destinatarios chinos y de la relevancia que adquiere en ese proceso la intervención de los colaboradores locales.

#### 4. LA ADAPTACIÓN DEL CUENTO *BRAVE*

Con el fin de analizar de manera pormenorizada la *glocalización* de un producto concreto, nos centraremos en la adaptación de un cuento infantil de Disney para el mercado chino. *Brave* es el título de una película de dibujos animados realizada por Pixar, una empresa filial de Disney especializada en la producción de imágenes generadas

---

7 La palabra 'sinograma' es un término que designa los caracteres de la escritura china.

por ordenador. Se estrenó en la China continental en junio de 2012 —prácticamente al mismo tiempo que en Estados Unidos— con el título 勇敢传说 (*Yonggan chuanshuo*), que significa algo así como ‘la leyenda del coraje’. Ambientada en las tierras altas de Escocia en una época ancestral no definida de forma más concreta, narra la historia de Mérida, una princesa que rompe con la tradición establecida al negarse a participar en los preparativos conducentes a un matrimonio de conveniencia que sus padres han decidido para ella y que, de esta manera, desencadena una serie de peripecias y situaciones peligrosas que ella debe superar para proteger a su familia.

En el año 2014, la Children’s Fun Publishing editó un libro infantil con ilustraciones basado en esta película utilizando para ello el mismo título chino de la película 勇敢传说 (*Yonggan chuanshuo*). No se trata de una mera traducción de una versión en inglés, sino de un texto propio en chino realizado por la editorial para lectores jóvenes sinoparlantes. Al mismo tiempo entendemos que sí se trata de una adaptación cultural, hecha, muy probablemente, a partir de una versión creada para el mercado anglosajón. Existen en inglés varias versiones de cuentos infantiles de la película, publicadas todas en 2012, como son: *Brave. Read-Along Storybook and CD* publicada directamente por Disney Publishing, *Brave, Magical Story* por la editorial británica Parragon, *Brave, a Little Golden Book* y *Brave, a Big Golden Book*, ambas de la editorial Golden Books.

Una comparación con las versiones en inglés permite establecer fácilmente una similitud óptica entre la publicación *Brave, a Big Golden Book* y la de Children’s Fun Publishing. Si bien la adaptación china tiene ocho páginas menos que la versión editada por *Brave, a Big Golden Book*, las imágenes que usa son las mismas que esta edición en inglés; coincide también la secuencia en las que estas aparecen. Asimismo, se constata gran similitud en lo que concierne a la ubicación del texto y la ilustración dentro de cada página. En cuanto al texto, son numerosas las coincidencias de contenido, pero no pueden considerarse meras traducciones del inglés al chino, como detallaremos más adelante. En consecuencia, estas semejanzas formales parecen justificar que un análisis de la versión china de *Brave* incluya también una comparación entre ambas publicaciones para detectar cuáles son las diferencias existentes e indagar en las razones que las pueden haber motivado, así como en qué medida están relacionadas con la adaptación del producto al público chino.

#### 4.1. Vinculación a la línea Disney Princess

Desde una perspectiva mercadotécnica, la portada es, obviamente, un elemento de considerable peso en el diseño de un libro infantil. Por ello, es bastante llamativo que la elaboración gráfica de la portada china de *Brave* sea relativamente sencilla, tanto en comparación con las imágenes usadas en el interior del propio libro como con la ilustración que aparece en la tapa de Golden Books. En la portada china, la imagen de Mérida, la heroína de la historia, conserva los rasgos distintivos del personaje: frondosa cabellera rojiza y grandes ojos azules; los colores empleados son incluso algo más pronunciados, aunque faltos de matices cromáticos. Sobre todo, destaca que se haya prescindido de una realización tan detallada como presentan las imágenes dentro del libro, algo que se evidencia, especialmente, en la ejecución mucho más simple de las ondulaciones del pelo. También difiere el diseño gráfico de la portada en que, otra vez, es significativamente más sencillo, pues aparece solamente Mérida ante un fondo blanco, enmarcado por motivos

florales de color rosado. Golden Books, al contrario, usa una imagen de bastante mayor atractivo visual con el personaje principal en primer plano, acompañada, al fondo, por sus padres y los tres hermanos, emplazados en un paisaje que insinúa las tierras escocesas, todo con un acabado incluso de mayor calidad gráfica que las imágenes interiores, como queda patente, por ejemplo, en la expresividad de los ojos. ¿Cuáles son, por tanto, las razones que determinan este diseño de portada, cuando Children's Fun Publishing podría haber recurrido a un concepto gráfico más atractivo como pueda ser el de Golden Books? Entendemos que ello obedece a una estrategia de venta ligada al mercado chino, en concreto, la distribución del libro como un producto vinculado a la línea de las princesas Disney. Con ello nos referimos a Disney Princess, una marca subsidiaria de Disney, que engloba a personajes femeninos con perfil de 'princesa' creada en 2000 para impulsar la venta de accesorios y vestidos para niñas en el mercado americano.

Antes de introducir este formato de comercialización en el mercado chino, los directivos de la división china de Disney habían realizado extensos estudios de mercado mediante entrevistas a madres, en los que estas expresaron que sus hijas soñaban con convertirse en princesas Disney (Wang 2010). En este sentido, el propio Stanley Cheung explicaba en una entrevista que las niñas chinas conforman un grupo de clientes particularmente importante en los planes comerciales de la división china de Disney: «Tenemos una estrategia integral [...] vamos a promover con especial atención el formato Disney Princess. Tanto nuestros programas televisivos como nuestras editoriales tendrán muy en cuenta este aspecto» (Zhu 2008). El particular diseño de la portada china del cuento *Brave* forma parte de este planteamiento mercantil. Y, efectivamente, si se examinan las portadas de las versiones chinas de cuentos basados en películas de heroínas pertenecientes al grupo de princesas Disney, se puede observar un patrón común consistente en esa mayor sencillez de los trazos y el uso menos diferenciado de los colores en la realización gráfica del personaje. A partir de 2014, las portadas se han unificado aún más mediante el uso, en todas, de un fondo blanco con motivos florales, tal como sucede en el caso de *Brave*. Para fomentar el vínculo con el formato de las princesas, en todas las portadas aparece además una especie de eslogan que, traducido, significa: «De la colección de cuentos clásicos de princesas Disney». Se podría decir, pues, que en la portada china de *Brave* se evidencia una forma de *glocalización* que utiliza un formato —el de Disney Princess—, previamente existente en el mercado estadounidense y utilizado en la venta de accesorios, para aplicarlo de manera más amplia extendiéndolo también a la edición de los cuentos basados en películas, para, así, potenciar la fidelidad de un grupo determinado de consumidores hacía una gama de productos Disney. En este sentido, cabe afirmar, asimismo, que los directivos locales de Disney, una vez comprobada la predisposición de las jóvenes consumidoras chinas a identificarse con las heroínas femeninas de Disney, explotaron aún más este factor distintivo de género para desarrollar su estrategia de fidelización.

#### 4.2. Entretenimiento y educación

La importancia que en las sociedades confucianas posee la educación —en el sentido de formación— es un fenómeno que ha concitado la atención académica desde hace ya algún tiempo. Los buenos resultados académicos que los estudiantes de países tradi-

cionalmente confucianos —China, Corea, Japón, Vietnam, Taiwan y Singapur— suelen obtener según los estudios comparativos realizados (Biggs 1998; Peng / Wright 1994), el mayor o menor grado de relación que ello guarda con los valores confucianos (Lee 1996; Wong 2012) o, en sentido negativo, la supuesta propensión, por parte de estudiantes de sociedades confucianas, a estudiar mediante la mera memorización (Dennehy 2015) son algunas perspectivas desde las que los investigadores abordan la cuestión. Independientemente de las diferentes y, a veces, divergentes conclusiones a las que se ha llegado en cada caso, sí parece que hay cierto consenso en que, tanto la alta valoración del estudio en sí como la idea de que la educación es la vía adecuada para cimentar el porvenir profesional y social de los hijos, están históricamente arraigadas en los colectivos sónicos. Actualmente, esta actitud se puede observar especialmente en las clases medias urbanas chinas; y, como afirma Altehenger, la popularidad de Disney en las familias chinas se debe también a su capacidad de sugerir a los padres que el consumo de sus productos es provechoso para la formación de sus hijos:

«While in the US the Disney Company is very careful to publicize any claims to educating children through entertainment, Disney in China has had to adopt a policy of publicly advertising its reading materials as beneficial to youth education. Entertainment without an educational purpose was insufficient to enter the PRC». (2013: 67)

Children's Fun Publishing, como colaboradora de Disney, hace mucho hincapié en este aspecto y en su página web se presenta como una empresa cuyo cometido consiste en «ser la marca editorial que lidere la 'educación mediante el entretenimiento' en China»<sup>8</sup>. La adaptación china de *Brave* tiene numerosos elementos que, en efecto, confirman la inclusión de planteamientos educativos especialmente dirigidos al público infantil chino —y a sus padres—, como explicaremos a continuación:

- a) Uso del pinyin: el sistema pinyin es un método de transcripción fonética desarrollado por lingüistas chinos para reproducir el valor fonético de los sinogramas mediante el uso de letras del abecedario latino, puesto que el propio sinograma no indica cuál es su pronunciación. Por tanto, la presencia de la transcripción fonética junto a un sinograma permite conocer y aprender su pronunciación sin necesidad de buscarla en un diccionario o de recurrir a un instructor. Hoy en día, el pinyin es un sistema utilizado no solo para la enseñanza de chino a extranjeros, sino también para la enseñanza de sinogramas en los centros de educación primaria de China. La adaptación de *Brave* editada por Children's Fun Publishing no prescinde de los sinogramas —pues su aprendizaje es precisamente uno de los objetivos didácticos—, sino que estos aparecen acompañados de su correspondiente transcripción pinyin en un tamaño de letra algo menor. De esta manera, los niños pueden leer el texto en caracteres chinos y, si se encontraran con algún sinograma nuevo, es decir, desconocido para ellos, aprenderán su pronunciación leyendo la transcripción alfabética. Como recurso didáctico esto no es nada extraordinario, pues la inclusión

---

8 <http://www.childrenfun.com.cn/>

del pinyin en los libros de texto de la enseñanza primaria china o en aquellos destinados a la enseñanza del chino como lengua extranjera es práctica habitual. Con relación a la adaptación del cuento *Brave*, sin embargo, no deja de ser un aspecto que merece ser mencionado en tanto que obviamente refuerza el efecto educativo del producto. En este sentido, la incorporación del pinyin refleja los esfuerzos de la editorial en aumentar la finalidad formativa de sus publicaciones, algo que se evidencia aún más si tenemos en cuenta que las ediciones de la serie princesas Disney anteriores a 2014 aún no incluían el sistema de transcripción, mientras que a partir de ese año sí lo hacen, anunciando expresamente esa faceta añadida en sus portadas.

- b) Cantidad de texto: ni la versión de Golden Books ni la de Children's Fun Publishing especifican una franja de edad específica como destinataria de su edición, si bien la versión en inglés —que usamos para realizar la comparación con el texto chino— se anuncia como *Brave, a Big Golden Book* a diferencia de *Brave, a Little Golden Book*, que es una versión de la misma editorial bastante más sencilla en lo que concierne a la elaboración del conjunto del libro y que estaría destinada a un público de menor edad. Children's Fun Publishing solo tiene una versión. La mera percepción óptica ya sugiere que la proporción de texto respecto de la imagen en cada página es mayor en la adaptación china que en la de *Brave, a Big Golden Book*. Una mirada algo más detallada de ambos libros infantiles permite afirmar que, en la mayoría de los casos, efectivamente es la adaptación china la que introduce bastante más texto por página. Sirva como muestra la descripción correspondiente a la página en la que Mérida corta el tapiz en el que aparecen ella y su madre, la reina Elinor, de la mano.

Tabla 1. Cantidad textual<sup>9</sup>

TO	TM	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL TEXTO CHINO
«You embarrassed them!» the queen shouted at Merida when they were alone. «You embarrassed me!» «I'll never be like you!» Merida cried angrily. She slashed the family tapestry with a sword, splitting the images of her and her mother. (Golden Books 2012: 15)	«你根本不明白自己做了什么!» 回到城堡王后责备梅莉达说, «这件事如果处理不好, 会引起一场战争!» 梅莉达无法理解妈妈的话, 她生气地大喊: «你就是个残忍的野兽! 我再也不理你了» 说着便挥剑向墙上的壁毯划去。一剑下去, 壁毯上她和王后拉着的手瞬间被割裂。王后伤	«¿No tienes idea de lo que acabas de hacer!» con estas palabras le recriminaba la reina su comportamiento a Mérida a la vuelta a sus aposentos « <b>si no se maneja bien, este incidente puede provocar una guerra!</b> ». Mérida no podía entender las palabras de su madre. Enfurecida gritó: «¿Eres como una fiera sin

<sup>9</sup> Nos servimos en este y en siguientes ejemplos de tablas comparativas en las que las abreviaturas TO y TM se referirán respectivamente al texto en inglés y al texto en chino.

Tabla 1. Cantidad textual (continuación)

TO	TM	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL TEXTO CHINO
	心了 (Children's Fun Publishing 2014: 15) <sup>10</sup>	sentimientos! <b>No volveré a hablar contigo nunca más» y, blandiendo una espada, se fue hacia el tapiz que colgaba de la pared. En un abrir y cerrar de ojos cortó el tapiz y la imagen de Mérida cogida de la mano por su madre quedó dividida. Una gran pena sobrecogió a la reina.</b> <sup>11</sup>

Los extractos reflejan cómo, en este caso, la versión china, si bien más extensa, realmente tampoco aporta información imprescindible para la comprensión del posterior desarrollo de la historia, pero mediante una descripción algo más prolija y la inclusión, en el diálogo, del argumento sobre las consecuencias del comportamiento de Mérida, finalmente se alcanza una cantidad mayor de texto. Para los padres chinos, que pueden hojear virtualmente en el libro en la página web de Children Fun's Publishing, la percepción visual de una proporción suficiente de texto es, seguramente, un factor atractivo a la hora de comprar el libro. Entendemos, por tanto, que esa mayor cantidad de texto supone igualmente una adecuación del producto a las expectativas educativas de los padres en el sentido de que más texto es también más ejercicio de lectura, lo que refuerza el argumento de la combinación de entretenimiento y aprendizaje.

- c) Uso de adjetivos calificativos y adverbios: la capacidad de leer es naturalmente una de las parcelas fundamentales en el desarrollo cognitivo de los niños. En la escritura china, este es un aspecto que requiere atención especial, puesto que —a diferencia de los sistemas de escritura occidentales— implica el aprendizaje de un alto número de caracteres<sup>12</sup>. Independientemente de las diferentes estrategias que puedan existir

10 Hemos introducido negritas en esta y en sucesivas traducciones al español que hemos hecho de los ejemplos en chino para facilitar la identificación óptica de las cuestiones textuales que se comentan en cada apartado.

11 Las traducciones al español que aportamos no se han realizado obedeciendo primeramente criterios de estilo en español, sino pretenden reflejar, en la medida de lo posible, las estructuras usadas en chino.

12 El dominio de los caracteres más frecuentes requiere el conocimiento de aproximadamente 3500 sinogramas.

para su enseñanza, una manera de afianzar el dominio de los caracteres de la escritura china es la exposición a ellos; es decir, reforzar su interiorización cognitiva mediante un contacto visual frecuente. Enriquecer el vocabulario de textos infantiles con adjetivos y adverbios amplía, evidentemente, el léxico de los lectores, pero, en el caso del chino, aumenta también la frecuencia de contacto visual con los correspondientes sinogramas. En este orden de cosas, la versión china de *Brave* permite observar una mayor presencia de adjetivos calificativos ahí donde el texto en inglés, o bien prescinde de ellos, o bien hace menor uso de ellos. Así ocurre cuando se describe la sala en la que se recibe a los pretendientes de Mérida junto a sus séquitos en el castillo:

Tabla 2. Uso de adjetivos

TO	TM	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL TEXTO CHINO
A few days later the royal family received them in the castle's Great Hall. (Golden Books 2012: 7)	在庄严肃穆的会客大厅里，三位贵族公子来到了梅莉达的面前。(Children's Fun Publishing 2014:8)	En el <b>solemne</b> y <b>majestuoso</b> recinto del gran salón de recepción, los hijos de las tres familias nobles se presentaron ante Mérida.

Algo similar cabe afirmar de los adverbios que están más presentes en el texto chino. La escena en la que la reina Elinor se convierte en un oso sería un ejemplo en donde el texto chino se distingue por un mayor uso tanto de adjetivos como de adverbios:

Tabla 3. Uso de adjetivos y adverbios

TO	TM	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL TEXTO CHINO
Queen Elinor went straight to bed. After a few minutes, a giant bear rose from the sheets. The queen had been transformed! (Golden Books 2012: 26)	梅莉达 <b>连忙</b> 扶妈妈上床休息。可还没等梅莉达反应过来，一个 <b>巨大的，毛茸茸的</b> 身躯 <b>竟然</b> 从被子里钻出来!。(Children's Fun Publishing 2014: 23)	Mérida acompañó <b>sin demora</b> a su madre a la cama para que pudiera descansar. Entonces, y sin que Mérida tuviera apenas tiempo de percatarse, un <b>gigantesco</b> y <b>peludo</b> cuerpo emergía <b>sorprendentemente</b> de debajo de la sábana.



La adaptación china de este pasaje guarda una obvia semejanza con el texto inglés en cuanto al contenido, pero muestra, como ya se anunciaba, un mayor empleo tanto de adjetivos como de adverbios.

- d) Uso del chino clásico: desde una perspectiva morfosintáctica, la versión china de *Brave* despliega, asimismo, un grado de complejidad mayor que el texto inglés. Este último presenta, en la mayoría de los casos, estructuras sintácticas relativamente simples. El texto chino, en cambio, contiene diversos elementos que le confieren mayor complejidad sintáctica. Sucede así en el caso de construcciones propias del chino clásico que se pueden constatar en el texto; eso sí, aparecen de forma puntual, aquí y allá, para que el libro mantenga su carácter de lectura infantil.

De manera resumida se puede decir que el chino clásico es la lengua china antigua conservada en los textos del siglo V a. C. hasta el siglo III d. C. Es bastante diferente, en cuanto a sintaxis, léxico y morfología, al chino moderno. Este último es el resultado de un largo proceso evolutivo de la lengua hablada durante el que esta se fue distanciando cada vez más de la lengua antigua. No obstante, y, en cierto modo, de manera similar a lo que ocurriera con el latín con respecto de las lenguas vernáculas en occidente, ese chino clásico de los textos siguió en uso de manera paralela a la lengua vernácula, pues hasta comienzos del siglo XX constituía la forma usada por las esferas cultas de la sociedad para escribir, aunque era prácticamente ininteligible para el resto de la población. Sus principales rasgos vienen determinados por el monosilabismo de sus palabras, la polivalencia de estas palabras en lo referente a su categoría gramatical y una menor presencia de elementos de cohesión discursiva. Su uso como lengua escrita de prestigio fue reemplazado por la lengua moderna a comienzos del siglo pasado como consecuencia de las reformas de modernización del país. Sin embargo, y dada la larga tradición que el chino clásico ha tenido como modelo para la expresión escrita culta, es frecuente que en los textos chinos actuales sigan apareciendo giros breves en ese estilo antiguo. Por las diferencias sistémicas ya mencionadas, para los sinohablantes actuales, la comprensión de esa lengua china antigua requiere de un aprendizaje específico, que tiene lugar durante la formación escolar, aunque, ciertamente, el contacto repetido con estructuras frecuentes de este estilo antiguo ayuda a interiorizar su funcionamiento lingüístico y, así, a comprenderlas cuando aparecen como breves construcciones insertadas en textos actuales.

Volviendo a *Brave*, un ejemplo de construcción sintáctica que imita ese lenguaje antiguo se puede observar en el pasaje que narra cómo Mérida irrumpe en la competición de tiro al arco, organizada para los pretendientes a su mano, para, ella misma, disparar al blanco:

Tabla 4. Uso morfosintáctico del chino clásico

TO	TM	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL TEXTO CHINO
One, two, three arrows took flight—and hit all three bull’s eyes! (Golden Books 2012: 14)	«嗖嗖嗖!» 梅莉达 <b>连发三箭</b> 。每支箭都正中靶心[...]。(Children’s Fun Publishing 2014: 15)	«¡Sou, sou, sou! <sup>13</sup> !» Mérida <b>hizo tres disparos seguidos</b> . Cada una de las flechas dio en el centro de la diana.

La estructura en estilo antiguo a que nos referimos en este ejemplo está formada por los cuatro sinogramas que hemos marcado en negrita 连发三箭 (*lian fa san jian*); su traducción silábica sería ‘uno tras otro – disparar – tres – flechas’. Como se puede observar, en el plano fonético, cada sinograma es una sílaba, y, en el plano semántico, cada sinograma conforma una palabra, lo que era, como ya se ha mencionado, una de las características de la lengua escrita antigua. Su uso aquí le confiere ritmo y brevedad al texto, pues logra describir la acción con solo cuatro sílabas y, de esta manera, realza el efecto de sorpresa y rapidez que sugiere la escena. La misma idea expresada en chino moderno, cuyas palabras ya no son mayoritariamente de naturaleza monosilábica, requeriría de algunos elementos más, tanto léxicos como de cohesión gramatical. Si tomamos como referencia la versión de Golden Books, cabría argumentar también que la adaptación china intenta recrear el ritmo del texto inglés, algo que, entendemos, efectivamente se logra combinando el uso de la onomatopeya y la brevedad que aporta la mencionada construcción en estilo antiguo. La elección de ésta última, por otro lado, no deja de ser una forma de introducir diferentes recursos morfosintácticos propios de la lengua china para fomentar su adquisición por parte de los niños, cumpliendo así, una vez más, con ese objetivo educativo que tanto valoran los padres chinos.

- e) Uso de *chengyu*: el término chino *chengyu* (成语) viene a decir algo así como ‘expresión hecha’. Con él nos referimos a lo que serían los refranes o proverbios cultos en la lengua china. Se distinguen de los refranes populares *suyu* (俗语) por tener una forma característica de cuatro sílabas y tanto su léxico como su estructura interna son las propias de la lengua antigua, de cuyos textos derivan o directamente se han extraído. El rasgo característico de los *chengyu* es su capacidad de comprimir en cuatro palabras —por tanto, cuatro sílabas— una moraleja o una situación. Además de las referencias culturales propias a las que están vinculados, los *chengyu* se distinguen de los refranes y proverbios occidentales por un empleo mucho más frecuente en los

13 Se trata de una onomatopeya usada en la lengua china para imitar el sonido de objetos que pasan volando a gran velocidad.

textos, y, también, por su mayor grado de gramaticalización, lo que significa que no solo se usan necesariamente con el fin de emitir una moraleja, sino que pueden estar insertadas en un enunciado mayor ejerciendo diferentes funciones sintácticas como sujetos u otras partes del enunciado, incluso como adverbios o complementos del nombre. Los diccionarios de *chengyu* pueden llegar a recoger hasta 20.000 entradas, aunque los de uso más común rondan los 3.000 (Ramirez Bellerín 2004: 100). Por ello, el aprendizaje de un número significativo de estos últimos forma parte de la educación básica de los escolares chinos.

Varias partes del texto chino de *Brave* contienen *chengyu*. Sucede así, por ejemplo, cuando Mérida está a punto de enfrentarse por primera vez a Mordu, el príncipe convertido en oso:

Tabla 5. Uso de *chengyu*

TO	TM	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL TEXTO CHINO
<p>Merida noticed deep claw marks throughout the room. «The strength of ten men,» Merida said, recalling the Witch's words and the prince's ring with the crossed axes. «The prince became...Mordu!» (Golden Book 2012: 37)</p>	<p>猛然间，梅莉达意识到这里就是巫婆所说的那王子的城堡。「拥有十个人的力量...」梅莉达看着墙壁上那些深深的抓痕，又联想起父王讲的故事，恍然大悟道，「那王子岂不是变成了巨熊魔度！」 (Children's Publishing Fun 2014: 31)</p>	<p>Mérida no tardó en darse cuenta de que este debía de ser el castillo de aquel príncipe del que le había hablado la bruja. «Poseer la fuerza de diez personas...». Mientras observaba las profundas huellas de garra en la pared, recordó la historia que le había contado su padre. <b>De repente comprendió todo</b> y exclamó: «¡Entonces es verdad, ese príncipe se convirtió en ...el gigantesco oso Mordu!»</p>

El *chengyu* se compone esta vez de los sinogramas 恍然大悟 (huang ran da wu), y la traducción de cada uno de ellos sería 'de repente – así – gran – despertar'. Suele describir una situación en la que alguien que había estado durante tiempo intentando encontrar una explicación a un asunto o durante mucho tiempo había asumido como correcto algo que no lo era, repentinamente descubre la verdad, que se le había escapado hasta ese momento. Sintácticamente funciona, en este ejemplo, como todo un predicado en la que el sujeto se infiere del contexto. Estilísticamente, se trata aquí de un recurso apropiado, pues la brevedad de la estructura encaja bien con una escena en la que los pensamientos del personaje van encadenándose, uno tras otro, hasta descubrir el misterio y, acto seguido, culminar con la aparición del temible oso

Mordu. Dicho efecto también se podría haber logrado sin recurrir a un *chengyu*, pero éste supone un enriquecimiento léxico del texto, pues, como adelantábamos, este tipo de fraseología, además de pertenecer al acervo cultural chino, forma parte activa del vocabulario culto de la lengua china, y su aparición en lecturas de ocio refuerza, obviamente, el proceso de aprendizaje en el aula. Si nos fijamos en la versión en inglés de este pasaje, salta a la vista la semejanza del contenido; pero, al mismo tiempo, cabe constatar una elaboración textual que le exige algo menos esfuerzo cognitivo al lector infantil tomando en consideración lo dicho sobre el *chengyu*.

## 5. Conclusiones

La recopilación de diversos datos y manifestaciones hechas por directivos de Disney constatan la relevancia que el mercado de la China continental tiene para esta empresa. La trayectoria de Disney en China permite hablar, asimismo, de diferentes estrategias empleadas por la empresa para afianzar su presencia en ese país, con resultados que varían en función de las decisiones tomadas. La propia dinámica del mercado ha llevado a un compromiso, por parte de Disney, encaminado a conservar la identidad de la marca y, al mismo tiempo, adaptar sus productos y servicios a las circunstancias específicas del público chino. La creación de un departamento exclusivamente dedicado al mercado chino dirigido por ejecutivos con un alto conocimiento de las características culturales del mundo sínico junto a la colaboración con agentes locales dotados de una considerable autonomía para la recreación de productos Disney, como es el caso de la editorial Children's Fun Publishing, son rasgos característicos de la estrategia de *glocalización* de Disney. El estudio del libro infantil *Brave* editado por Children's Fun Publishing refleja la existencia de evidentes diferencias con la versión en inglés de Golden Books. Dichas diferencias pueden atender a razones de mercadotecnia, como es la estrecha vinculación del libro chino a la gama de *Disney Princess*, para incrementar su atractivo entre el público de jóvenes lectoras, lo que, al mismo tiempo, evidencia la relevancia del género como criterio mercadotécnico también en China. Sin embargo, las señales más claras de adaptación tienen su causa en una actitud especialmente arraigada entre los padres chinos como es la idea de que las actividades de entretenimiento adquieren mayor valor si van emparejadas con beneficios para el aprendizaje escolar. La aparición, en el texto chino, de un mayor número de calificativos y adverbios, el uso de estructuras que imitan el chino clásico, así como la aparición de diversos *chengyu* son algunas de las características que entendemos obedecen a este factor cultural cuyos orígenes están, en mayor o menor medida, relacionados con una visión confuciana del mundo.

## CAPÍTULO X

### *Bibliografía general*

#### **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

- «Ah, Robin: música y poesía». 2010. Disponible en:  
<https://thomaswyatt.wordpress.com/2010/07/17/ah-robin-musica-y-poesia/>
- ACEBES, Enrique. 2016. «Cine: Vaiana». Disponible en:  
<http://www.eslahoradelastortas.com/cine-vaiana>
- AGOST, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- AGUADO PELÁEZ, Delicia; MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia. 2015. «¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas» V. 15: 2. Disponible en:  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2015.v15.n2.46544m](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n2.46544m), pp. 49-61.
- ALTEHENDER, Jennifer. 2013. «Comic travels: Disney publishing in the People's Republic of China». En Fung, Anthony Y. H. (ed.) *Asian Culture, The global (dis)continuity*. Oxon: Taylor and Francis, pp. 59-75.
- ANDERSON, Hannah; DANIELS, Matt. 2016. «Film Dialogue from 2,000 Screenplays, Broken Down by Gender and Age». *The Pudding*. Disponible en:  
<https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>.
- ARROYO, Rosemary. 1994. «Fidelity and Gender Translation». En *TTR*, VII (2). Québec: érudit, pp. 147-163.
- AVERBACH, Margara. 2003. «Las últimas películas de dibujos animados de la compañía Disney: Cambios de actitud?» *Comunicación: materiales para el aula*. Disponible en:  
[http://comunicacion2018-materiales.blogspot.com/2018/05/las-ultimas-peliculas-de-dibujos\\_8.html](http://comunicacion2018-materiales.blogspot.com/2018/05/las-ultimas-peliculas-de-dibujos_8.html)
- BAKER-SPERRY, Lori. 2007. «The production of meaning through peer interaction: Children and Walt Disney's Cinderella». *Sex Roles*, 56 (11-12). Academic Search Elite, pp. 717-727.
- BANDIA, Paul. 2003. «Postcolonialism and Translation: The Dialectic between Theory and Practice». En *Linguistica Antverpiensia. New Series-Themes in Translation Studies* 2, pp. 129-142.

- BARBOZA, David; BARNES, Brooks. 2016. «How China won the keys to Disney's Magic Kingdom». *New York Times*, 14/06/2016. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/06/15/business/international/china-disney.html>
- BARTHES, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BASSNETT, Susan. 2017. «Foreword». En Gentzler, Edwin (coord.) *Translation and Re-Writing in the Age of Post-Translation Studies*. London: Routledge.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. 1990. *Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers.
- BASSNETT, Susan; BUSH, Peter (eds.) 2007. *The Translator and Writer*. London: Continuum.
- BAUMGARDNER, Jennifer; RICHARD, Amy. 2000. *Manifesta: Young Women, Feminism and the Future*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BASU, Sharmistha; ZUO, Xianyun; LOU, Chaohua; ACHARYA, Rajib; LUNDGREN, Rebecka. 2017. «Learning to Be Gendered: Gender Socialization in Early Adolescence among Urban Poor in Delhi, India, and Shanghai, China». *Journal of Adolescence Health*, 61, pp. 24-29. Disponible en: <https://www.jahonline.org/inpress>
- BEAUVOIR, Simone de. 1949/2017. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BELL, Elizabeth; HASS, Linda; SELLS, Laura (eds.). 1995. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- BELMONTE, Jorge; GUILLAMÓN, Silvia. 2008. «Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV». *Comunicar*, Vol. XVI, 31, pp. 115-120.
- BETTELHEIM, Bruno. 1977. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage.
- BIGGS, John. (1998). «Learning from the Confucian heritage: so size doesn't matter?». *International Journal of Education*, 29. Oxford / New York: Pergamon, pp. 723-738.
- BLATTER, Joachim K. 2006. «Glocalization». En Bevir, Mark (ed.) *Encyclopedia of Governance*. Thousand Oaks: Sage, pp. 357-359.
- BLUM, Robert W; MMARI, Kristin; MOREAU, Caroline. 2017. «It begins at 10: How Gender Expectations Shape Early Adolescence Around the World». *Journal of Adolescence Health*, 61, pp. 3-4. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/320152968\\_It\\_Begins\\_at\\_10\\_How\\_Gender\\_Expectations\\_Shape\\_Early\\_Adolescence\\_Around\\_the\\_World](https://www.researchgate.net/publication/320152968_It_Begins_at_10_How_Gender_Expectations_Shape_Early_Adolescence_Around_the_World)
- BOTELLA TEJERA, Carla. 2017. «La traducción del humor intertextual audiovisual. Que la fuerza os acompañe». En Martínez Sierra, Juan José; Zabalbeascoa Terran, Patrick (eds.) *The Translation of Humour / La traducción del humor*. MonTI 9, pp. 77-100.
- Box Office Mojo. 2019. «Moana». Disponible en: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=disney1116.htm>
- BRANCUCCI, Lorena. 2017. «Lavori». *Lorena Brancucci Official Website*. Disponible en: <http://www.lorenabrancucci.com/index.php/lavori>
- BROECK, Raymond van den. 1981. «The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation». *Poetics Today* 2/4. Durham, North Carolina: Duke U.P., pp. 73-87.

- BRUFAU, Nuria. 2011. «Traducción y género. El estado de la cuestión en España». *MONTI* 3, pp. 181-207.
- BRUGUÉ, Lydia. 2013. *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació: anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics*. Tesis doctoral. Universitat de Vic.
- BUSSEY, Kay; BANDURA, Albert. 1999. «Social Cognitive Theory of Gender Development and Differentiation». *Psychological Review*, 106 (4), pp. 676-713.
- BUTLER, Judith. 1999/2007. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de M<sup>a</sup> Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- BYRNE, Eleonor; McQUILLAN, M. 2006. «*Deconstructing Disney*». London: Proquest.
- CAIRO 360. 2018. «The Animated Feature «Coco» to Receive a Special Egyptian Makeover». Disponible en: <https://www.cairo360.com/article/film/the-animated-feature-coco-to-receive-a-special-egyptian-makeover>
- CAIROSCENE. 2017. «Disney is Releasing an Egyptian Dialect Edition of Moana Featuring Carmen Soliman». Disponible en: <http://cairoscene.com/ArtsAndCulture/Disney-Is-Releasing-an-Egyptian-Dialect-Edition-of-Moana-featuring-Carmen-Soliman?M=True>
- CAMPOS, Miguel Ángel. 1992. «Las dificultades de traducir el humor: Astérix Le Gaulois-Asterix the Gaul-Astérix el Galo». *Babel-Afial*, 1. Vigo: Univ. Vigo, pp. 103-123.
- CANTÓ, Pablo. 2016. «Moana tampoco mantendrá su nombre en Italia, donde coincide con el de una actriz porno». *El País*. Disponible en: [https://verne.elpais.com/verne/2016/11/23/articulo/1479925106\\_607717.html](https://verne.elpais.com/verne/2016/11/23/articulo/1479925106_607717.html)
- CAÑADAS, Ylenia. 2016. «Enlluernador i memorable musical polinesi». Disponible en: <http://elcinefil.cat/2016/11/29/critica-vaiana>.
- CAPLINGER, Dan. 2016. «How Much Is The Walt Disney Company Worth?». *The Motley Fool*. Disponible en: <https://www.fool.com/investing/2016/09/08/how-much-is-the-walt-disney-company-worth.aspx>
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga. 2008. «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista». *Lectora* 14, pp. 285 -301.
- CINEMANÍA. 2012. «*BRAVE* (Indomable)». Suplemento especial, 203. Madrid: Prisa.
- CHARGUIGOU. «Moana/Arabic Cast». Disponible en: <https://disneyinternationaldubbings.weebly.com/moana—arabic-cast.html>
- CHAUME, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- 2012 *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- CHAPMAN, Brenda. 2012. «Stand Up for Yourself, and Mentor Others». En *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/.../stand-up-for-yourself-and-mentor-others...>
- CHEN, S. 2017. «Coco», Common Sense Media. Disponible en: <https://www.commonensemedia.org/movie-reviews/coco>
- CHEU, Johnson. 2013. *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality, and Disability*. Jefferson, NC: McFarland.

- CHILDREN'S FUN PUBLISHING. 2014. *Brave. Yonggan chuanshuo. [Brave. Leyenda del coraje]*. Dirección editorial por Lu Zhen y Yuan Wenjing. Beijing: Renmin youdian chubanshe.
- CHURATA, Gamaliel. 1932/ 2017. «Una interpretación filosófica de la danza puneña: La liturgia solar». *La Revista Semanal*. Disponible en: <http://joseportugalcatacora.blogspot.com.es/2017/03/la-liturgia-solar-gamaliel-churata.html>
- COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (eds.). 2006. *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome.
- COMES, Lluís. 2010. «La traducció i adaptació dels temes musicals». En Montero Domínguez, Xoán (coord.) *A Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña: experiéncias investigadoras e profesionais*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 185-193.
- CORNELL, Julian. 2015. «No Place like Home». En Beeler, Karin; Beeler, Stan (eds.) *Children's Film in the Digital Age. Essays on Audience, Adaptation and Consumer Culture*. Jefferson: McFarland & Co., pp. 9-27.
- CORRETTÉ, Ramón; NAVARRO, Miguel. 2018 «*DoblajeDisney.com*. La base de datos de los doblajes Disney». Disponible en: <http://www.doblajedisney.com>.
- CORREYERO RUIZ, Beatriz; MELGAREJO MORENO, Irene. 2010. «Cine, música y valores: De Blancanieves a Tiana». *Alfabetización mediática y culturas digitales*.
- COSMOPOLITAN / SENSACINE. 2013. «*Brave*: Disney recupera a la Mérida original tras la polémica». Disponible en: [www.sensacine.com](http://www.sensacine.com) › Películas › Noticias de cine › Noticias cinema: Rodajes
- COTES, María del Mar. 2005. «Traducción de canciones: Grease». *Puentes*, 6. Granada: Univ. Granada, pp. 77-85. Disponible en: <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf>
- COTTRELL, Robert. 2014. «How Frozen Translates into Arabic.» Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20140606-how-frozen-translates-into-arabic>
- COYNE, Sarah M., et al. 2016. «Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement with Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behaviour in Children». *Child Development*, 87, pp. 1909-1925
- CRONIN, Michael. 2009. *Translation goes to the movies*. London: Routledge.
- CROSBY, Sarah Chase. 2016. *Letting gendered spaces go: striving toward gender and nature balance through bonding in Disney's Frozen and Maleficent*. Graduate Theses and Dissertations. Disponible en: <https://lib.dr.iastate.edu/etd/15162>
- DAGUT, Menachem. 1987. «More about the translatability of metaphors». *Babel* 33/2. Amsterdam: John Benjamins, pp. 77-83.
- DAVIS, Amy. 2006. *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. Bloomington: Indiana University Press.
- 2005. «The 'dark prince' and dream women: Walt Disney and mid-twentieth century american feminism». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 25 (2), pp.213-230. Disponible en: DOI: 10.1080/01439680500137987



- DE LOS REYES, Julio. 2017. «Bringing all the Senses into Play: the Dubbing of Animated Films for Children». *Palimpsestes*, 30, pp. 99-115.
- DE MARCO, Marcella. 2004. «Sexismo en el doblaje y en la subtitulación». *El Trujamán*, 17-5-2001. Disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo\\_04/17052004.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_04/17052004.htm)
- 2006. «Audiovisual Translation from a Gender Perspective». En *The Journal of Specialised Translation*, 6, pp. 167-184. Disponible en:  
[http://www.jostrans.org/issue06/art\\_demarco.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_demarco.php)
- 2012. *Audiovisual Translation through a Gender Lens, Approaches to Translation Studies*. Ámsterdam-N.Y.: Rodopi.
- 2016. «The ‘engendering’ approach in audiovisual translation». *Target*, 28, 2, pp. 314-325.
- DENNEHY, Edward. 2015. «Learning approaches and cultural influences: a comparative study of Confucian and western-heritage students». *Journal of Further and Higher Education*, 39-6. Abingdon: Routledge, pp. 818-838.
- DERRIDA, Jacques. 1985. *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2012. «Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation». *Meta*, 57, 2, pp. 279-293.
- DI GIOVANNI, Elena. 2016. «Dubbing and Redubbing Animation: Disney in the Arab World». *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, nº extra 1, pp. 92-106.
- DIGÓN REGUEIRO, Patricia. 2006. «El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela». *Comunicar*, 26. *Revista Científica de Comunicación y Educación*, pp.163-169.
- DISNEY DOBLAJE. 2012. Disponible en:  
<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=30045>
- DISNEY LETRAS. 2012. Disponible en: <https://www.letras.com/julie-fowlis/touch-the-sky>, <https://www.letras.com> › Indie › Russian Red › Volaré  
 2012, <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2084282>
- DISNEY VOICES. Disponible en: <https://disneyvoiceactors.weebly.com/gihan-el-naser.html>
- DISNEY WIKI PRINCESS. 2016. «List of Disney princesses». Disponible en:  
[http://disneyprincess.wikia.com/wiki/List\\_of\\_Disney\\_Princesses](http://disneyprincess.wikia.com/wiki/List_of_Disney_Princesses)
- DOBLAJE WIKI. «La sirenita». Disponible en: [http://es.doblaje.wikia.com/wiki/La\\_sirenita](http://es.doblaje.wikia.com/wiki/La_sirenita)
- DOBLAJE WIKI. «Moana: un mar de aventuras». Disponible en:  
[http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Moana:\\_Un\\_mar\\_de\\_aventuras](http://es.doblaje.wikia.com/wiki/Moana:_Un_mar_de_aventuras)
- DO ROZARIO, Rebecca-Anne C. 2004. «The princess and the magic kingdom: Beyond nostalgia, the function of the Disney princess». *Women's Studies in Communication*, 27 (1). Taylor and Francis Online, pp. 34-59.
- DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. 1972. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México D. E.: Siglo XXI.

- DRIES, Kate. 2016. «Embrace ‘How Far I’ll Go,’ the ‘Let It Go’ of Moana». *The muse*. Disponible en : <https://themuse.jezebel.com/embrace-how-far-ill-go-the-let-it-go-of-moana-1789528766>.
- DUNDES, Alan. 1997. *From Game to War and Other Psychoanalytic Essays on Folklore*, Lexington: University of Kentucky Press
- DUNDES, Lauren. 2001. «Disney’s modern heroine Pocahontas: revealing age-old gender stereotypes and role discontinuity under a facade of liberation». En *The Social Science Journal* 38, pp. 353–365.
- DUNDES, Lauren; STREIFF, Madeline; STREIFF, Zachary. 2018. «Storm Power, an Icy Tower and Elsa’s Bower: The Winds of Change in Disney *Frozen*». *Social Sciences*, 7 (86), pp. 1-29.
- DUNSMORE, Carrie. 2017. «Disney’s Moana is a princess head and shoulders (and feet) above the rest». *Washington Post*, 09-02-2017. Disponible en: <http://www.stuff.co.nz/entertainment/film/89307557/disneys-moanais-a-princess-head-and-shoulders-and-feet-above-the-rest>.
- DURALDE, Alonso. 2016. «Dwayne Johnson Invigorates Disney’s South Seas Saga». *The Wrap*. Disponible en: <https://www.thewrap.com/moana-review-dwayne-johnson-invigorates-disneys-south-seas-saga/>.
- DYER, Richard. 2002. *The Matter of Images. Essays on Representation*. Londres: Routledge.
- EDUT, Ophira. 2003. *Body outlaws. Rewriting the rules of beauty and body image*. New York: NY Seal Press.
- EISENHAUER, Karen. 2017. *A Quantitative Analysis of Directives in Disney Princess Films*. Master’s Thesis. North Carolina State University. Disponible en: <http://www.kareneisenhauer.org/wp-content/uploads/2017/06/Eisenhauer-Capstone-Excerpt.pdf>.
- ENGLAND, D. Elizabeth; DESCARTES, Lara; COLLIER-MEEK, Melissa. 2011. «Gender Role Portrayal and the Disney Princesses». *Sex Roles*, 64.7. Academic Search Elite, pp. 555-567.
- ENTERPRISE. 2017. «Disney to screen new film Coco at first ever Arab World film festival in Tunisia», *The State of The Nation*. Disponible en: <https://enterprise.press/stories/2017/11/20/disney-to-screen-new-film-coco-at-first-ever-arab-world-film-festival-in-tunisia>
- ESPINAR, Eva. 2007. «Estereotipos de género en los contenidos audiovisuales infantiles». *Comunicar*, 15. Huelva: Grupo Comunicar, pp. 129-134.
- ESTÉVEZ COSTA, Lucía *et al.* 2011. «Comentario traductológico del doblaje de Hércules». *AILIJ*, 9. Vigo: Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, pp. 33-54.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1979. «Polysystem Theory». *Poetics Today* 1/1-2. Durham, North Carolina: Duke U.P., pp. 287–310.
- FAN, Yanhong. 2016. «Cong kuawenhua chuanbo de jiaodu kandai Dishini leyuan [Análisis de los parques Disney desde una perspectiva de comunicación intercultural]». *Xinwen chuanbo*, 9. Harbin: Heilongjiang sheng xinwen gongzuozhe xiehui, pp. 30-32.

- FEDERICI, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- FÉLIX, Leandro; HERNÁNDEZ, D. M. 1997. «La traducción de canciones: ‘No me quite pas’». En Félix, Leandro; Ortega, Emilio (eds.) *Estudios sobre traducción e interpretación (Actas de las I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga)*. Málaga: Univ. Málaga, pp. 405-418.
- FERAL, Anne-Lise. 2011. «Gender in audiovisual translation: Naturalizing feminine voices in the French Sex and the City». *European Journal of Women's Studies*, 18 (4), pp. 391-407. Disponible en:  
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1350506811415199>
- FERGUSON, Lydia. 2015. «Branding Blackness: Disney's Commodification of Black Culture in Song of the South and The Princess and the Frog». En Beeler, Karin; Beeler, Stan (eds.) *Children's Film in the Digital Age. Essays on Audience, Adaptation and Consumer Culture*. Jefferson: McFarland & Co., pp. 160-171.
- FERNÁNDEZ, Marisa. 1996. *Traducción y literatura juvenil. Narrativa anglosajona contemporánea en España*. León: Univ. León.
- FERRARI, Chiara Francesca. 2010. *Since When Is Fran Drescher Jewish?: Dubbing Stereotypes in The Nanny, The Simpsons and The Sopranos*. Austin: University of Texas Press.
- FISCHER, Martin. 2000. «Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la Literatura Infantil y Juvenil». En Ruzicka, Veljka et al. (eds.) *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Vigo: Univ. Vigo, pp. 149-160.
- FLOTOW, Luise von; JOSEPHY-HERNÁNDEZ, Daniel E. 2018. «Gender in Audiovisual Translation Studies: Advocating for Gender Awareness». En *Routledge Handbook on Audiovisual Translation*, pp. 296-311. Disponible en:  
[https://www.academia.edu/36301471/\\_2018\\_Gender\\_in\\_Audiovisual\\_Translation\\_Studies\\_Advocating\\_for\\_Gender-Awareness](https://www.academia.edu/36301471/_2018_Gender_in_Audiovisual_Translation_Studies_Advocating_for_Gender-Awareness)
- FOUGHT, Carmen; EISENHAUER, Karen. 2016a. «A Quantitative Analysis of Gendered Compliments in Disney Princess Films». Conference Presentation. *The Linguistic Society of America*. Washington, D.C.
- 2016b. «Gendered Compliment Behavior in Disney and Pixar: A Quantitative Analysis». Conference Presentation. «New Ways of Analyzing Variation». Simon Fraser University. Victoria, B.C.
- FOUNDAS, Scott. 2009. «Whitewash: Disney's The Princess and the Frog Can't Seem to Escape the Ghetto». *SF Weekly*, 9. San Francisco, California: Jay Curran. Disponible en:  
<http://www.sfweekly.com/film/whitewash-disneys-the-princess-and-the-frog-cant-seem-to-escape-the-ghetto/>
- FRANCO, Javier. 1996. «Culture-Specific Items in Translation». En Álvarez, Román; Vidal, M.C. África (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 79-115.
- FRANZON, Johan. 2008. «Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Song Performance». *The Translator* 14 (2). London: Routledge, pp. 373-399.
- FRIEDAN, Betty. 1963/2010. *The feminine Mystique*. New York: Penguin.

- GALLAGHER, Margaret. 2003. «Feminist Media Perspectives». En Valdivia, Angharad N. (ed.) *A Companion to Media Studies*. Malden USA: Blackwell, pp. 19-39.
- 2014. «Media and the representation of gender». En Carter, Cynthia, Steiner, Linda, McLaughlin, Lisa (eds.): *The Routledge Companion to Media And Gender*. London, New York: Routledge.
- GARABEDIAN, Juliana. 2015. «Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess». Disponible en: <http://commons.lib.jmu.edu/jmurj/vol2/iss1/4/>
- GARCIA, Jonathan. et al. 2016. «Rigging the Oceans of Disney's 'Moana'». *SIGGRAPH ASIA Technical Briefs* (SA '16). ACM, Article 30.
- 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>
- GARCÍA, Rocío. 2013. *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones*. Málaga: Univ. Málaga.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Rocío. 2014. «El concepto de oralidad en la traducción de la música ligera italiana: dos aproximaciones». *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 4, pp. 183-196.
- GARGAN, Edward A. 1986. «Donald Duck learns Chinese». *New York Times*, 24/10/1986. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1986/10/24/business/donald-duck-learns-chinese.html>
- GAZDA, Courtney. 2015. «The Evolution of the Disney Princess». *Dissenting Voices*. Disponible en: <http://digitalcommons.brockport.edu/dissentingvoices/vol4/iss1/6>
- GEORGE, K. 2015. «The Disney Movies You Grew Up with Are Incredibly Racist». Disponible en: <http://www.vh1.com/news/310/racist-disney-movies/>
- GILLIAM, Ken; WOODEN, Shannon R. 2008. «Post-Princess Models of Gender. The New Man in Disney/Pixar». *Journal of Popular Film and Television*, 36(1), pp. 59-67. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/toc/vjpf20/current>
- GIROUX, Henry. A. 2001. *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- 2001. «Os filmes da Disney são bons para seus filios». En Kincheloe, Joe; Shirley Steinberg (eds.) *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 87-108.
- GOATLY, Andrew. 1997. *The language of metaphors*. London/New York: Routledge.
- GOH, Brenda; JORDAN, Adam. 2017. «As Shanghai's Magic Kingdom turns one, Disney pushes further into China». *Reuters*, 16/06/2017. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/us-disney-china-anniversary/as-shanghais-magic-kingdom-turns-one-disney-pushes-further-into-china-idUSKBN1970KL>
- GOLDEN BOOKS. 2012. *Brave*. Adaptación de Elle D. Risco. New York: Golden Book, Random House Children's Books.
- GONZÁLEZ ALAFITA, María Eugenia; VILLASUSO, Mariana; RIVERA, Tania. 2012. «Las princesas de Disney: lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas».

- Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1 (10). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1505-1520.
- GONZÁLEZ, Pilar. 2015. «Tiana y el Sapo, un estudio de la domesticación y extranjerización de los referentes culturales». *The Journal of Specialised Translation*, 23. London: Univ. Roehampton, pp. 223-242.
- GONZÁLEZ-VERA, Pilar. 2012. «The translation of linguistic stereotypes in animated films: a case study of DreamWorks' Shrek and Shark Tale». *JoSTrans*, 17, pp.104-123.
- 2015. «El nuevo giro de Disney al estereotipo de género». En Bazzocchi, Gloria; Capanaga, Pilar; Tonin Raffaella (eds.) *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil. MediAzioni*, 17, pp. 1-24.
- GRAHAM, Charlotte. 2017. «La versión traducida de 'Moana' apoya una lengua indígena». *The New York Times*, 28/09/2017. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2017/09/28/la-version-traducida-de-moana-apoya-una-lengua-indigena>.
- GRASSI, Giovanna. 2016. «Disney cambia título a «Moana» in Italia si chiamerà «Vaiana»». *Corriere della Sera*. Disponible en: [https://www.corriere.it/spettacoli/16\\_novembre\\_20/disney-cambia-titolo-moana-italia-si-intitolera-oceania-6c1bde06-ae8e-11e6-a019-c9633cc39a91.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/16_novembre_20/disney-cambia-titolo-moana-italia-si-intitolera-oceania-6c1bde06-ae8e-11e6-a019-c9633cc39a91.shtml)
- GRIFFIN, Martyn; HARDING, Nancy; LEARMOTH, Mark. 2017. «Whistle While You Work? Disney Animation, Organizational Readiness and Gendered Subjugation». *Organization Studies*. Vol. 38(7), pp. 869-894. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/home/oss>
- GUO, Jeff. 2016. «Researchers have found a major problem with 'The Little Mermaid' and other Disney movies». *The Washington Post*. Disponible en: [https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/?nore-direct=on](https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/?hpid=hp_hp-top-table-main-disney%3Amermaid%3Ahomepage%2Ft%3Amermaid&hpid=hp_hp-top-table-main-disney%3Amermaid%3Ahomepage%2Ft%3Amermaid&hpid=hp_hp-top-table-main-disney%3Amermaid%3Ahomepage%2Ft%3Amermaid&nore-direct=on)
- HERMANS, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm.
- 1999. *Translation In Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- HEYDT, Samantha. 2016. «Cinematic Essentialism. Political Agendas: Walt Disney's Aladdin». En Brode, Douglas; Brode, Shea T. (eds.) *Debating Disney. Pedagogical perspectives on Commercial Cinema*. Lanham: Rowan & Littlefield, pp. 145-150.
- HIAASSEN, Carl. 1998. *Team Rodent: How Disney Devours the World*. New York: Ballantine Publishing Group.
- HOLMES, James; LAMBERT, JOSÉ; van den BROECK, Raymond. 1978. *Literature and Translation*. Louvain: ACCO.
- HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- IACONO, Enrica. 2016. «Disney, da «Moana» a «Oceania»: in Italia il film cambia nome». *Il Giornale*. Disponible en: <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/disney-moana-oceania-italia-film-cambia-nome-1333754.html>
- IGAREDA, Paula. 2011. «Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción». *Ikala*, 16 (27). Medellín: Univ. Antioquia, pp. 11-32.

- IMDb. 2017. «El papel de las mujeres en las películas ahora se premia en IMDb». Disponible en: [https://www.eldiario.es/cultura/cine/IMDb-incluye-calificacion-destacar-peliculas\\_0\\_619788690.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/IMDb-incluye-calificacion-destacar-peliculas_0_619788690.html)
- IMDb. 2019. «The 58 Disney Animated Classics». IMDb. Disponible en: <https://www.imdb.com/list/ls051452524>
- IMDb. «Moana». Disponible en: [https://www.imdb.com/title/tt3521164/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt3521164/?ref_=fn_al_tt_1)
- ITO, Robert. 2016. «How (and Why) Maui Got So Big in ‘Moana’». *The New York Times*, 20-11-2016. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/11/20/movies/moana-and-how-maui-got-so-big.html>.
- JAFAR, Afshan. 2014. «Disney’s Frozen - A Lukewarm Attempt at Feminism». En *Gender and Society*. Disponible en: <https://gendersociety.wordpress.com/2014/09/05/disneys-frozen-a-lukewarm-attempt-at-feminism>
- JOHNSTON, Ollie; THOMAS, Frank. 1995. *The illusion of life: Disney animation*. New York: Hyperion.
- JOHNSON, Rachael Michelle. 2015. «The Evolution of Disney Princesses and their Effect on Body Image, Gender Roles, and the Portrayal of Love». *Educational Specialist*, 6. Disponible en <http://commons.lib.jmu.edu/edspec201019/6>.
- JONES, H. 2018. «10 Scandals Disney REALLY Wants You To Forget». Disponible en: <http://whatculture.com/film/10-scandals-disney-really-wants-you-to-forget>
- JUNN, Ellen N. 1997. «Media Portrayals of Love, Marriage and Sexuality for Child Audiences: A Select Content Analysis of Walt Disney Animated Family Films». Poster presentation. *Society for Research in Child Development*. Washington, D.C.
- KEEGAN, Rebecca. 2013. «72 years before *Frozen*, Walt Disney spoke on women in animation». *Los Angeles Times* (Los Ángeles, CA). Nov.22
- KELLY, Dorothy; GALLARDO, Natividad. 1988. «Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation». *Meta*, 33 (3). Montréal: Université de Montréal, pp. 356-367.
- KINGSLEY, Jaqueline. 2014. «Gender Bias In Disney Movies». Disponible en: <https://prezi.com/0tzu3-f2etcj/gender-bias-in-disney-movies/>
- KOLLER, Werner. 1992. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- KROLOKKE, Charlotte. 2014. «Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls» Disponible en: [https://webpages.scu.edu/~krolokke-and-sorenson\\_three-waves](https://webpages.scu.edu/~krolokke-and-sorenson_three-waves)
- KRUSE, Kevin. 2013. «What is Leadership?» *Forbes*. Disponible en: <https://www.forbes.com/sites/kevinkruse/2013/04/09/what-is-leadership/#7941975c5b90>.
- LATHEY, Gillian. 2016. *Translating Children’s Literature*. Londres: Routledge.
- LE BRETON, Marine. 2016. «Por qué los tatuajes son un personaje más en ‘Vaiana’». *Huffington Post*, 02-12-2016. Disponible en: [https://www.huffingtonpost.es/2016/12/02/tatuajes-vaiana-moana\\_n\\_13321930.html](https://www.huffingtonpost.es/2016/12/02/tatuajes-vaiana-moana_n_13321930.html).

- LEFEVERE, André. 1997/1992. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducción de Vidal, C. África; Álvarez, Román. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- LEE, Wing On. 1997. «The cultural context for Chinese Learners: Conceptions of Learning in the Confucian tradition». En Watkins, David A.; Biggs, John B. (eds.) *The Chinese Learner: Cultural, Psychological and Contextual Influences*. Hong Kong: Comparative Education Research Centre & Australian Council of Educational Research, pp. 25-41.
- LEMISH, Dafna. 2013. *The Routledge International Handbook of Children, Adolescents and Media*. London: Abingdon-on-Thames.
- LIVINGSTON, Sonia; BOVILL, Moira (eds.). 2001. *Children and their changing media environment: A European comparative study*. London: Routledge.
- LÓPEZ, Rebeca; GARCÍA, Elisabet. 2015. «Fairy Tale Characters in Shrek: Subversion and New Canon». *Via Panoràmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos*, 3 (4). Porto: Univ. Porto, pp. 85-102.
- LORENZO, Lourdes. 1999. *A tradución da metáfora inglesa no galego: Estudio baseado nun corpus de Literatura infantill/xuvenil contemporánea*. Vigo: Univ. Vigo.
- 2011. «Espacios prohibidos y su traducción: *Mummy never told me / The Sprog Owner's Manual*, de Babette Cole y *Scaredy Squirrel*, de Mélanie Watt». En Roig Rechou, B-A. et al. (eds.) *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*. Vigo: Edicións Xerais, pp. 395-411.
- 2014. «Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil». *TRANS*, 18, pp. 35-48.
- LORENZO, Lourdes; PEREIRA, Ana. 2001. «Doblaje y recepción de películas infantiles». En Pascua, Isabel (coord.). *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones Universidad Las Palmas de Gran Canaria, pp. 193-203.
- LORENZO, Lourdes; PEREIRA, Ana; XOUBANOVA, María. 2003. «The Simpsons/Los Simpson: Analysis of an Audiovisual Translation». *The translator*, 9 (2). London : Routledge, pp. 269-291.
- LORENZO, Lourdes; RUZICKA, Veljka. 2005. «La inmortalidad de Verne en las traducciones. El español como lengua meta». En Roig Rechou, B-A. (coord.) *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico*. Vigo: Edicións Xerais, pp. 117-131.
- LOUGHREY, Clarisse. 2018. «Coco will challenge the way you look at death». *Independent*. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/coco-pixar-second-death-final-death-day-of-dead-dia-de-muertos-a8164491.html>
- LOW, Peter. 2003a. «Singable Translation of Songs». *Perspectives* 11 (2). London: Taylor & Francis, pp. 87-103.
- 2003b. «Translating Poetic Songs. An Attempt to Functional Account of Strategies». *Target* 15 (1). Amsterdam: John Benjamins, pp. 95-115.
- 2005. «The Pentathlon Approach to Translating Songs». En Gorfée, Dinda L. (ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, pp.185-212.

- MACEDO, Donaldo; STEINBERG, Shirley. 2007. *Media Literacy: A Reader*. New York: Peter Lang.
- MACHADO, Yolanda. 2016. «Moana Directors Reveal How They Made Disney's Next Hit». Disponible en <https://www.moviefone.com/2016/11/23/moana-directors-reveal-how-they-made-disneys-next-hit>.
- MAEDA GONZÁLEZ, Carla María. 2011. *Entre princesas y brujas: análisis de la representación de los personajes protagónicos y antagonistas femeninos presentes en las películas de Walt Disney*. Tesis de Maestría. Instituto Tecnológico de Monterrey. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11285/570258> (10/03/2017).
- 2011. «Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney». En Mateos Martín, Concha; Ardèvol Abreu; Alberto Isaac; Toledano Buendía, Samuel (eds.) *La comunicación pública, secuestrada por el mercado*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, pp. 1-17.
- MAMBRINI, Simona. 2010. «C'era due volte... Tradurre letteratura per ragazzi». En Di Giovanni, Elena; Elefante, Chiara; Pederzoli, Roberta (eds.) *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 243-255.
- MANZANO, Cristina. 2019. «Como una ola». *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2019/02/21/opinion/1550751780\\_522226.html](https://elpais.com/elpais/2019/02/21/opinion/1550751780_522226.html)
- MANWELL, Elizabeth A. 2016. «Girls in Bear's Clothing in Greek Myth and Disney/Pixar *Brave*». En Brett M. R.; Benjamin E. S. (eds.) *Classical Traditions in Modern Fantasy*. New York, Oxford University Press, pp. 250-270.
- MARC, Eliot. 1993. *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*. New York: Birch Lane Press.
- MARCELO WITNITZER, Gisela. 2003. «Tipos de intervencionismo en la traducción de la literatura infantil y juvenil». En Muñoz, Ricardo (ed.) *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada: AIETI, vol. I, pp. 633-639.
- 2007. *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- 2013. «Referencias culturales, dibujos animados y traducción». *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)*, 11. Vigo: ANILIJ, pp. 93-104.
- MARCELO WIRNITZER, Gisela; MORALES LÓPEZ, Juan R. 2015. «Niveles funcionales en traducción audiovisual. La aventura de traducir *Las aventuras de Tadeo Jones*». En Bazzocchi, Gloria; Tonin, Raffaella (eds.) *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*. Bologna: BUP, 2015, pp. 213-231.
- MARCO, Josep. 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- MARKOPOULOU, Paraskevi. 2015. «'Let Her Go'. The Evolution of the Disney Female Model in *Tangled*, *Brave* and *Frozen*». Master of Arts. Aristotle University. Disponible en: <https://ikee.lib.auth.gr/record/280229/files/GRI-2015-15559.pdf>
- MARTENS, Fraser. 2011. «The Pixar Effect». *Technology*. Disponible en: <http://fermentations.org/2011/the-pixar-effect>
- MARTÍ FERRIOL, José L. 2010. *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch.



- MARTÍN, Alejandro. 2016. «Vaiana, la princesa Disney feminista». *El País*, 30-11-2016. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480525950\\_824658.html](https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480525950_824658.html)
- MARTIN, R. 2014. «Disney Translates ‘Frozen’ Into A More Formal Arabic». *National Public Radio*. Disponible en: <https://www.npr.org/2014/06/08/320024783/disney-translates-frozen-into-a-more-formal-arabic>
- MARTÍN BARRANCO, María. 2014. «Mitos románticos y sexismo en el cine infantil». Disponible en: [www.gobiernodecanarias.org/cmmsgobcan/.../2014\\_ICI\\_Vio\\_Mitos\\_MMartin.pdf](http://www.gobiernodecanarias.org/cmmsgobcan/.../2014_ICI_Vio_Mitos_MMartin.pdf)
- MARTÍN FERNÁNDEZ, Carmen. 2009. «Traducción de los referentes culturales en el doblaje de la serie ‘Erase una vez... el hombre’ al español». *Entreculturas*, N°1. Málaga, pp. 261-273.
- MARTÍN RUANO, María del Rosario. 2006. «Gramática, ideología y traducción. Problemas de la transferencia asociados al género gramatical». En Elena, Pilar; De Kock, Josse (eds.) *Gramática y traducción*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 205 - 237.
- MARTÍNEZ GUILLÉN, Vanessa. 2017. «A Princess Strives for Perfection. Modelization of Women in Disney movies from *The Little Mermaid* to *Brave*». U. Valladolid. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25842>
- MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María. 2012. «¿Qué libros lee Bella?: el pseudofeminismo de la factoría Disney». *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1109-1122.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. 2009. «El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda?». *Trans*, 13. Málaga: Univ. Málaga, pp. 139-148.
- 2008. *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló: Universitat Jaume I.
- MASON, Kirsten. 1982. «Metaphors and translation». *Babel* 28/3. Amsterdam: John Benjamins, pp. 140-149.
- MASSARO, Barbara. 2016. «Disney cambia il titolo alla pellicola d’animazione «Moana»». *Panorama*. Disponible en: <https://www.panorama.it/societa/life/disney-italia-cambia-il-titolo-alla-pellicola-danimazione-moana/>
- MAYORAL ASENSIO, Roberto. 1999/2000. «La traducción de referencias culturales». *Sendebarr*, 10/11. Granada: Univ. Granada, pp. 67-88.
- 1999. *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- 2001. «El espectador y la traducción audiovisual». En Agost, Rosa; Chaume, Frederic (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 33-46.
- MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY: «Disempowering». 2018. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/disempowering>.

- «Empowering». 2018. Disponible en:  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/empowering>.
- MÍGUEZ, María. 2015. «De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?». *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2, pp. 41-58.
- MILLS, Sara. 1995. *Feminist Stylistics*. Londres: Routledge.
- 2008. *Language and sexism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORRISON, Danielle. 2014. «Brave: A Feminist Perspective on the Disney Princess Movie». Senior Project, California Polytechnic University. Disponible en:  
[digitalcommons.calpoly.edu](http://digitalcommons.calpoly.edu)
- MOSS, Rachel. 2016. «Disney's latest heroine, Moana, has a realistic body girls can 'identify' with», Huffpost. Disponible en:  
[https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/disney-moana-has-a-realistic-body-type\\_uk\\_57e8c8cfe4b0e81629aa0935?ec\\_carp=7768717104224349297&gucounter=2](https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/disney-moana-has-a-realistic-body-type_uk_57e8c8cfe4b0e81629aa0935?ec_carp=7768717104224349297&gucounter=2)
- MOYA, Virgilio. 2004. *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- MUHANNA, Elias. 2014. «Translating 'Frozen' Into Arabic». *The New Yorker*. Disponible en: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/translating-frozen-into-arabic>
- NEWMARK, Peter. 1980. «The translation of Metaphor». *Babel* 26/2. Amsterdam: John Benjamins, pp. 93-100.
- NGATA, Tina. 2016. «Despite Claims of Authenticity, Disney's Moana Still Offensive. Rising up with Sonali». Disponible en:  
<https://www.risingupwithsonali.com/despite-claims-of-authenticity-disneys-moana-still-offensive>
- NORD, Christiane. 1997. *Translating as a Purpose Activity. Functionalist Approaches Explained*. Amsterdam: Rodopi.
- OITTINEN, Riitta. 2005. *Traducir para niños*. Traducción de I. Pascua y G. Marcelo. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio Publicaciones Universidad de Las Palmas Gran Canaria.
- 2006. «No Innocent Act». En Coillie, Jan van; Verschueren, Walter P. (eds.) *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome, pp. 35-46.
- 2010. «Revoicing characters». En Di Giovanni, Elena; Elefante, Chiara; Pederzoli, Roberta (eds.) *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 149-159.
- O'KEEFE, Deborah. 2003. *Readers in Wonderland: The Liberating Worlds of Fantasy Fiction*. New York: Continuum.
- O'SULLIVAN, Keith. 2011. «'Binding with Briars': Romanticizing the Child». En Coghlan, Valerie; O'Sullivan, Keith (eds.) *Irish Children's Literature and Culture. New Perspectives on Contemporary Writing*. New York: Routledge, pp. 99-113.
- ORENSTEIN, Peggy. 2011. *Cinderella Ate My Daughter*. New York: Harper Collins.
- ORTEGA, Félix. 1998. «Imágenes y representaciones de género». *Asparkía*, 9, pp. 9-20.

- PALLANT, Chris. 2013. *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. New York: Bloomsbury Academic.
- PAN, Yuezhou. 2006. «Cong Disini yingxiao de bentuhua yu «shui tu bu fu» kan woguo weilai yingxiao celue [Partir de los aciertos y errores en la adaptación al mercado chino por parte de Disney para analizar futuras estrategias de venta de las empresas chinas]». *Tianjin shangwu zhiye xueyuan xuebao - Journal of Tianjin College of Commerce*, 2006-4. Tianjin: Tianjin shangye daxue, pp. 6-8.
- PASCUA FEBLES, Isabel. 1994. «Estudio sobre la traducción de los títulos de películas». En Raders, Margit; Martín Gaitero, Rafael (eds.) *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense, Editorial Complutense, pp. 349-354
- 1998. *La adaptación de la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas Gran Canaria: Servicio Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2000. *Los mundos de Alicia de Lewis Carroll: estudio comparativo y traductológico*. Las Palmas de Gran Canaria: Univ. Las Palmas.
- 2003. «Translation and Intercultural Education». *META*, V. 48, 1-2. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, pp.276-284.
- 2006. «Translating cultural references. The language of young people in literary texts». En Van Coillie, J.; W. Verschueren (eds.) *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome Publishing, pp.111- 121.
- 2010. «Translating for children: the translator's voice and power». En Elena Di Giovanni (ed.) *Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, Bruxelles: Peter Lang, pp. 161-170.
- 2015. «Ética y traducción social. La traducción de nuevos modelos literarios para niños». En Bazzocchi, Gloria; Tonin, Raffaella (eds.) *Me traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*. Bolonia: Bononia University Press, pp. 35-55.
- 2016. «Traducción de la literatura para niños en España. Evolución y tendencias en investigación». En Galanes Santos, I.; Luna Alonso, A.; Montero Küpper, S.; Fernández Rodríguez, Áurea (eds.) *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*, Granada: Comares, pp. 205-218.
- 2018. «Language and Cultural Identity in Postcolonial African Literature: The Case of Translating Buchi Emecheta into Spanish». *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, V.5, 2. Aichi: IAFOR, pp.69-79.
- PASCUA FEBLES, Isabel; MORALES, Juan R. 2008. «Multiculturalidad y traducción de LIJ: Minorías con voces propias». *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)*, 6. Vigo: ANILIJ, pp.135-150.
- PEGENAUTE, Luis. 2016. «Aproximaciones teóricas contemporáneas a la traducción literaria». En Galanes Santos, I.; Luna Alonso, A.; Montero Küpper, S.; Fernández Rodríguez, Áurea (eds.) *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*, Granada, Comares, pp.5-29.

- PENG, Samuel S.; WRIGHT, Deean. 1994. «Explanation of Academic Achievement of Asian American Students». *The Journal of Educational Research*, 87-6. Abingdon: Taylor and Francis, pp. 346-352.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María. 2016. «Reescritura divergente y traducción de estereotipos de género en televisión: el caso de *Orange is the New Black*». En Martín Ruano, M. Rosario; Vidal Claramonte, África (eds.) *Traducción, medios de comunicación, opinión pública*. Granada: Comares, pp. 193-208.
- PISARSKA, Alicja. 1989. *Creativity of Translators. The Translation of Metaphorical expressions in Non-literary Texts*. Poznam: Adam Mickiewicz U.P.
- PORTO PEDROSA, Leticia. 2010. «Socialización de la infancia en películas de Disney/Pixar y dreamworks/pdi: Análisis de modelos sociales en la animación». *Prisma Social: revista de investigación social*, 4. Fundación iS+D para la Investigación Social Avanzada, pp. 2.
- PYM, Anthony. 2016. «Exploring Translation Theories». *Cadernos de Tradução*, 36/3. Florianópolis: Univ. Federal de Santa Catarina. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175-9682016000300214&script=sci\\_arttext&tln=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175-9682016000300214&script=sci_arttext&tln=es)
- RAMÍREZ BELLERÍN, Laureano. 2014. *Manual de traducción: chino / castellano*. Barcelona: Gedisa.
- RANZATO, Irene. 2011. «Manipulating the classics: Film dubbing as an extreme form of rewriting». En Ambrosini, Riccardo *et al.* (eds.) *Challenges for the 21st century: Dilemmas, ambiguities, directions*, Vol. II, Roma: Edizioni Q, pp. 573-582.
- RANZATO, Irene; ZANOTTI, Serenella. 2018. *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation*. Londres: Routledge.
- REDONDO PÉREZ, Sandra. 2016. *El doblaje en el cine destinado a un público infantil: análisis del uso del español neutro. Caso práctico de The Little Mermaid*. Master's Thesis. Universidad de Valladolid. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/18865/1/TFG-O%20817.pdf>
- REISS, Katherina; VERMEER, Hans. 1995/1982. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Traducción de Sandra García; Celia Martín. Madrid: Akal Universitaria.
- ROBERTSON, Roland. 1995. «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity». En Featherstone, Mike; Lash, Scott *et al.* (eds.) *Global Modernities*. Thousand Oaks: Sage, pp. 25-44.
- ROSIGNOLI, Irene. 2014. «Entrevista a Lorena Brancucci, paroliera ed adattatrice delle canzoni Disney». *Impero Disney*. Disponible en: <https://imperodisney.wordpress.com/2014/01/23/intervista-a-lorena-brancucci-paroliera-ed-adattatrice-delle-canzoni-disney/>
- RUDVIN, Mette; ORLATI, Francesca. 2006. «Dual Readership and Hidden Subtexts in Children's Literature». En Coillie, Jan van; Verschueren, Walter P. (eds.) *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome, pp. 157-184.
- RUIZ MARULL, David. 2017. «Pixar y la sorprendente relación entre sus películas». *La Vanguardia/Cultura*. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170119/413494045969/pixar-personajes-peliculas-conexion.html>

- RUZICKA, Veljka et al. 1995. *Evolución de la literatura infantil y juvenil británica y alemana hasta el siglo XX*. Vigo: Cardeñoso.
- RUZICKA, Veljka; LORENZO, Lourdes (eds.) 2003. *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil*. Oviedo: Septem Ediciones, I.
- 2016. «Preliminary Study. Review of Death in Literature and Films for Children and a Study of the Fluxes of Translation». En Oittinen, Riitta; Roig, Blanca-Ana (coords.) *A Grey Background in Children's Literature: Death, Shipwreck, War, and Disasters*. München: Iudicium, pp. 21-40.
- SAEWYC, Elizabeth. 2017. «A Global Perspective on Gender Roles and Identity». *Journal of Adolescence Health*, 61, pp. 1-2.
- SALADINO, Caitlin J. 2014. «Long May She Reign: A Rhetorical Analysis of Gender Expectations in Disney's Tangled and Disney/Pixar's Brave». Master of Arts, Nevada University. Disponible en:  
<http://digitalscholarship.unlv.es/thesesdissertations>
- SAMANIEGO, Eva. 1996. *La traducción de la metáfora*. Valladolid: Univ. Valladolid.
- SANCHO CARDIEL, Mateo. 2017. «El *body positive*, la respuesta a la perfección en la red». *El País*. Disponible en:  
[https://elpais.com/elpais/2017/07/25/estilo/1500992943\\_536176.html](https://elpais.com/elpais/2017/07/25/estilo/1500992943_536176.html)
- SANDLIN, Jennifer; GARLEN, Julie. 2016. *Disney, Culture, and Curriculum*. Oxon: Routledge.
- SANTOS, Cristina. 2017. *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins*. Lanham: Lexington Books.
- SCHAFFNER, Christina. 1997. «Skopos Theory». En Baker, Mona; Saldanha, Gabriela (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation studies*. London: Routledge, pp. 235-238.
- SHAKESPEARE, William. 2003. *Noche de Reyes*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare. Dir.: Manuel A. Conejero Dionis-Bayer.
- SHANGHAI LIBRARY. 2016. *Dishini Shanghai wangshi: minguo shiqi de chengshi jiyi* [*Disney y la vieja Shanghai: crónica de la ciudad en el periodo de la República de China*]. Shanghai: Shanghai kexue jishu wenxian chubanshe.
- SHAVIT, Zohar. 1980. «The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature». *Poetics Today*, 1:3, pp. 75-86.
- 1981. «Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem». *Poetics Today*, 2/4. Durham, North Carolina: Duke U.P., pp. 171-179.
- 1999. «La posición ambivalente de los textos: el caso de la literatura para niños». En Iglesias, Montserrat (comp.) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco Libros, pp. 147-182.
- SIMON, Sherry. 1996. *Gender in Translation*. London: Routledge.
- SINCLAIR, John; ROWAN, Wilken. 2009. «Strategic regionalization in marketing campaigns: Beyond the standardization / glocalization debate». *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 23-2. Abingdon: Routledge, pp. 147-157.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1994. *Translation Studies. An interdiscipline*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- STERNADORI, Miglena; PRENTICE, Carrie. 2016. *Gender and Work: Exploring Intersectionality, Resistance, and Identity*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- STREIFF, Madeline; DUNDES, Lauren. 2017a. «Frozen in Time: How Disney Gender-Stereotypes Its Most Powerful Princess». *Social Sciences*, 6 (2). MDPI, pp. 38 (1-10).
- 2017b. «From Shapeshifter to Lava Monster: Gender Stereotypes in Disney's Moana». *Social Sciences*. Disponible en <http://www.mdpi.com/2076-0760/6/3/91>
- SUÁREZ, Juan Carlos. 2007. «Estereotipos de la Mujer en la Comunicación». *Mujeres en Red, El Periódico Feminista*. Disponible en: <https://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/pdf/estereotipos.pdf>.
- TALBOT, Mary; ATKINSON, Karen; David ATKINSON. 2003. *Language and Power in the Modern World*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- TAN, Teri. 2017. «Children's books in China 2017: Children's Fun Publishing Company». *Publishers Weekly*, 17/03/2017. Disponible en: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/73089-children-s-books-in-china-2017-children-s-fun-publishing-company.html>
- TASKER, Ivonne. 2007. «Enchanted by Postfeminist: Gender, Irony and the New Romantic Comedy». En Radner, Hilary; Stringer, Rebecca (eds.) *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinem*. New York: Routledge, pp. 67-79.
- THOMPSON, Teresa; ZERBINOS, Eugenia. 1995. «Gender roles in animated cartoons. Has the picture changed in 20 years?». *Sex Roles*, 32, pp. 651-673.
- TIDEY, E. 2014. «Why did Disney Dub Frozen into Modern Standard Arabic?». *Kwintessential*. Disponible en: <https://www.kwintessential.co.uk/blog/translation/disney-dub-frozen-modern-standard-arabic/>
- TO, Benjamin. 2016. «Dance, Storytelling and the Art of Wayfinding: Behind the Scenes of Disney's Moana». *NBC News*. Disponible en: <http://www.nbcnews.com/news/asian-america/dance-storytelling-artwayfinding-behind-scenes-disney-s-moana-n672141>.
- TOBWIN, Mia; HADDOCK, Shelley A.; ZIMMERMAN, Toni S.; LUND, Lori K.; TANNER, Litsa R. 2008. «Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films». *Journal of Feminist Family Therapy*, 15:4. Disponible en: DOI: 10.1300/ J086v15n04\_02
- TOURY, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- 1996. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- TRIVI, Marta. 2016. «Personajes femeninos a examen: 6 herramientas para evidenciar el sexismo». Disponible en: <http://www.caninomag.es/los-personajes-femeninos-examen-6-herramientas-evidenciar-sexismo>
- UNESCO. 1999. «Recomendaciones para un uso no sexista del lenguaje». Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001149/114950so.pdf>

- VALOROSO, Nunziante. 2010. «Gli adattamenti italiani dei lungometraggi animati Disney». En Di Giovanni, Elena; Elefante, Chiara; Pederzoli, Roberta (eds.) *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 321-336.
- VAN ZONEN, Elisabeth A. 1992. «The women's movement and the media: Constructing a public identity». *European Journal of Communication*, 7 (4). Sage, pp. 453-476.
- VÁZQUEZ, Celia; SIERRA, Alejandro. 2014. «Colour, Costume and Animated Films: Analysis of the Social and Emotional Placement of a Character in Walt Disney's Films». En Ruzicka, Veljka (ed.) *New Trends in Children's Literature Research*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 221-239.
- VEGA, David. 2010. «Tiana y el sapo sale rana». *Los Extras.es*. Disponible en: <https://www.losextras.es/criticas/critica-tiana-y-el-sapo-ha-salido-rana/>
- VENUTI, Laurence. 1978. «A Framework for a General Translation Theory». *Lebende Sprachen*, 23 (3). De Gruyter, pp. 99-102.
- 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- 1998. *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. London, New York: Routledge.
- VIDAL, C. África. 1998. *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Inst. Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- Von FLOTOW, Louise. 2016. *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. London: Routledge.
- WANG, Tingting. 2010. «Xiemi Dishini zhongguo celue: baigongzhu ru he bentuhua [Desvelar los secretos de la estrategia china de Disney: la adaptación de Blancanieves al mercado local]». *Wangyi caijing*, 11/02/2010. Disponible en: <http://money.163.com/10/0211/14/5V8FU0D8002526O3.html>
- WALBY, Sylvia. 2011. *The future of feminism*. Cambridge, UK Malden & Massachusetts: Polity Press.
- WARDY, Melissa. 2014. *Redefining Girly: How Parents Can Fight the Stereotyping and Sexualizing of Girlhood, from Birth to Tween*. Chicago: Chicago Review.
- WASKO, Janet. 2001. *Understanding Disney*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- WEI, Michael; CONLEY, Margaret. 2011. «It's a small world for students of English». *San Francisco Chronicle*, 13/06/2011. Disponible en: <https://www.pressreader.com/usa/san-francisco-chronicle/20110613/282419870866693>
- WELIKALA, Judith; DUGAN, Emily. 2012. «How Walt Disney's women have grown up». *Independent* 16/12/2012. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/how-walt-disneys-women-have-grown-up-8420282.html>
- WHITMAN-LINSEN, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- WITTE, Heidrun. 2017. *Blickwechsel. Interkulturelle Wahrnehmung im translatorischen Handeln*. Berlin: Frank & Timme.
- WOHLWEND, Karen. 2012. «Are You Guys Girls?: Boys, Identity Texts and Disney Princess Play». *Journal of Early Childhood Literacy* 12.1. Disponible en: [journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1468798411416787](http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1468798411416787)

- WONG, Ngai-Ying et al. 2012. «What do the Chinese value in (mathematics) education?». *ZDM Mathematics Education*, 44. Berlin / Heidelberg: Springer, pp. 9-19.
- WOOD, Julia. 2010. «The Can-Do Discourse and Young Women's Anticipation of Future». *Women & Language* 33. Wichita: Wichita State University, pp. 103-107.
- WORD PRESS: «List of Disney Animated Movies. Disponible en: <https://disneymovieslist.com/list-of-animated-disney-movies/>
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Pablo. 2017. «Disney, la factoría de los sueños animados». *El País Semanal*. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2017/02/19/eps/1487459133\\_148745.html](https://elpais.com/elpais/2017/02/19/eps/1487459133_148745.html)
- YU, Hongmei. 2014. «From Kundun to Mulan: A Political Economic Case Study of Disney and China». *ASIANetwork Exchange*, 22/1. Cambridge: Open Library of Humanities, pp. 13-22.
- YOUNG, P. 2015. «13 Shocking Times Disney Animated Movies Portrayed Racial Stereotypes». Disponible en: <https://screenrant.com/worst-racial-stereotypes-offensive-disney-movies-animation>
- YUE, Xianghua. 2016. «Dishini xingxiang + chuangxin gushi dazhao zhongguo bentuhua fen dengji yuedu [Personajes de Disney + innovar cuentos y crear material de lectura por niveles adaptado a las especificidades de China]», entrevista a Nie Zheng. *Baidaowang*, 25/05/2016. Disponible en: <http://www.bookdao.com/article/214846/>
- YUSTE FRÍAS, José. 2015. «Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción». *D.E.L.T.A.*, 31/especial, pp. 317-347. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/0102-445031725373379053>
- ZABALBEASCOA, Patrick. 2000. «Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney». En Ruzicka, V.; Vázquez, C.; Lorenzo, L. (eds.), *Literatura infantil y juvenil. Tendencias actuales de investigación*, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 19-30.
- ZHANG, Chaohui. 2009. «Shanghai Dishini leyuan xiangmu guo fagaiwei hezhun [El proyecto para el parque Disney de Shanghai ha obtenido la aprobación de las autoridades]». *Renminwang*, 24/11/2009. Disponible en: <http://finance.people.com.cn/GB/10434379.html>
- ZHU, Hui. 2008. «Dishini zhexing fuzongcai Zhang Zhizhong: Dishini dai gei zhongguo tonghang hen duo xin guannian [Vicepresidente ejecutivo de Disney Stanley Cheung: Disney ha aportado muchas ideas nuevas a la industria del entretenimiento en China]», entrevista a Stanley Cheung. *Souhu Caijing*, 16/12/2008. Disponible en: <http://business.sohu.com/20081216/n261249261.shtml>
- ZHOU, Chumin. 2014. *Dishini katong renwu xingxiang zai Zhongguo de kuawenhua chuanbo yanjiu [La imagen de los personajes de dibujos animados de Disney en los estudios de comunicación intercultural de China]*. Tesis de Máster. Shanghai: Shanghai East China Normal University.
- ZIPES, Jack. 1983. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York: Routledge.



- 1984 «The Age of Commodified Fantasticism: Reflections of Children's Literature and the Fantastic». *Children's Literature Association Quarterly*, 9.4. Baltimore: Johns Hopkins U.P., pp. 187-190.
- 1995. «Breaking the Disney Spell». En Elizabeth Bell; Linda Haas; Laura Sells (eds.) *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp.21-42.
- 1999. *When Dreams Come True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge.
- 2006. *Why Fairy Tales Stick: the Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.
- ZITAWI, Jehan. 2003. «English-Arabic Dubbed Children's Cartoons: Strategies of Translating Idioms». *Across Languages and Cultures* 4(2), pp.237-51.
- 2008. «Contextualising Disney Comics within the Arab Culture». *META* 53(1), pp.139-53.
- ZORRILLA, Mikel. 2016. «Vaiana, una absoluta maravilla». *Spinof*. Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/vaiana-una-absoluta-maravilla>

## FILMOGRAFÍA

- Aladdin*. CLEMENTS, Ron; MUSKER, John. 1992. Walt Disney Pictures.
- Beauty and the Beast/La Bella y la Bestia*. WISE, Kirk; TROUSDALE, Gary. 1991. Walt Disney Pictures.
- Ben 10*. CASEY, Joe et al. 2005-2008. Cartoon Network Studios.
- Brave/Brave (La Indomable)*. ANDREWS, Mark. 2012. Walt Disney Pictures & Pixar Animation. Traducción al español de Lucía Rodríguez.
- Cinderella/Cenicienta*. GERONIMI, Clide; JACKSON, Wilfred; LUSKE, Hamilton. 1950. Walt Disney Productions.
- Coco*. UNKRICH, Lee. 2017. Pixar Animation Studios.
- Frozen/ Frozen (El reino de hielo)*. BUCK, Chris; LEE, Jennifer. 2013/2014. Walt Disney Pictures. Traducción al español de Lucía Rodríguez.
- Frozen. Una aventura congelada*. BUCK, Chris; LEE, Jennifer. 2013, Walt Disney Pictures. Traducción al español de América, desconocido.
- Die Eiskönigin völlig unverfroren*. BUCK, Chris; LEE, Jennifer. 2013, Walt Disney Pictures. Traducción al alemán de Film and Fernseh Synchron GmbH.
- Frozen 2*. BUCK, Chris; LEE, Jennifer. 2019. Walt Disney Animation Studios.
- Moana*. CLEMENTS, Ron; MUSKER, John. 2016. Walt Disney Pictures.
- Traducción al español de Lucía Rodríguez. *Vaiana*, 2016, SDI Media.
- Traducción al catalán de Lluís Comes. *Vaiana*, 2016, SDI Media.
- Traducción al italiano. *Oceania*. 2016, Studios Motion Pictures Italia.
- Traducción al español de América de Katya Ojeda. *Moana: un mar de aventuras*, 2016, Taller Acústico.

- Mulan/Mulan*. COOK, Barry; BANCROFT, Tony. 1998. Walt Disney Pictures.
- Pinocchio*. FERGUSON, Norman, et al. 1940. Walt Disney.
- Pocahontas*. GABRIEL Mike; GOLDBERG, Eric. 1995. Walt Disney Pictures.
- Ralph Breaks the Internet*. MOORE, Rich; JOHNSTON, Phil. 2018. Walt Disney Animation Studies.
- Sleeping Beauty/ La Bella Durmiente*. GERONIMI, Clide; CLARK, Les. 1959. Walt Disney Pictures.
- Snow White and the Seven Dwarfs/Blancanieves y los siete enanitos*. HAND, David; COTTRELL, William. 1937. Walt Disney Pictures.
- Tangled/ Enredados*. GRENO, Nathan; HOWARD, Byron. 2010. Walt Disney Pictures.
- The Hunchback of Notre Dame/El jorobado de Notre Dame*. WISE, Kirk; TROUSDALE, Gar. 1996. Walt Disney Pictures.
- The Little Mermaid/La Sirenita*. CLEMENTS, Ron. 1989. Walt Disney Pictures.  
— Traducción al español de América de Patricia Pontón. *La sirenita*, 1989, Intersound.
- The Princess and the Frog/Tiana y el Sapo*. CLEMENTS, Ron. 2009. Walt Disney Pictures.  
Traducción al español de Lucía Rodríguez y Antonio Villar, *Tiana y el sapo*, 2010, Soundub Studios.
- Zootopia*. HOWARD, Byron; MOORE, Rich. 2016. Walt Disney Animation Studies.

## BIOGRAFÍAS

Los investigadores de la presente publicación han sido testigos de las transformaciones sociales y culturales que han surgido en el XXI, en diversas partes del mundo. Con el bagaje lingüístico y cultural de cada uno, han contribuido al objetivo marcado, que no era otro que contribuir a un mayor conocimiento del tema de la traducción del género y los estereotipos sexistas en las últimas producciones Disney y así ser útil a futuras investigaciones. El proceder de diferentes situaciones y, aún más importante, desde distintas culturas ha enriquecido aún más este trabajo de “*diálogo alrededor del mundo*”.

### GLORIA BAZZOCCHI

gloria.bazzocchi@unibo.it

**Universidad de Bolonia (Campus Forlì). Italia**

Gloria Bazzocchi es licenciada en Filología Española. Actualmente es profesora titular de Lengua y Traducción española en la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori de la Universidad de Bolonia, Campus de Forlì y pertenece al Departamento de Interpretación y Traducción de la misma universidad. Su docencia se centra en los cursos de traducción general y traducción especializada para la traducción editorial, del español al italiano. En su investigación científica, de tipo contrastivo entre español e italiano, se ocupa desde hace muchos años de la Didáctica de la traducción, de la que es coordinadora y de la mediación lingüística. Su interés por la traducción literaria se concentra especialmente en la traducción de la LIJ. Es miembro activo de la asociación ANILIJ.

### CRISTINA GARCÍA DE TORO

garciat@trad.uji.es

**Universitat Jaume I. España**

Cristina García de Toro es profesora titular en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I. Su docencia e investigación se centra en la traducción entre español y catalán (aspectos teóricos, profesionales, didácticos, socio-lingüísticos...) y en la traducción para el público infantil y juvenil. Es autora del libro: *La traducción entre lenguas en contacto: catalán y español* (Peter Lang, 2009) y es coautora del libro: *Teories Actuals de la Traductologia* (Bromera, 2010), y ha publicado diversos artículos en revistas como AILIJ, Babel, Meta, Quaderns, Sendebarr, TRANS. Ha impartido docencia reglada en diversos programas de doctorado y másteres universitarios en varias universidades españolas. Es miembro de ANILIJ, miembro del grupo de

investigación TRAMA (Traducción y Medios Audiovisuales), y ha traducido profesionalmente literatura juvenil entre catalán y español.

**GISELA MARCELO WIRNITZER**

gisela.marcelo@ulpgc.es

**Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. España**

Gisela Marcelo Wirnitzer es Doctora en Traducción y Profesora Titular de Universidad de la ULPGC. Sus líneas de investigación se han centrado en diferentes temáticas: la traducción de la literatura infantil y juvenil, concretamente en la traducción de las diferentes referencias culturales dentro de este tipo de literatura así como en textos audiovisuales. De esta línea destaca la publicación *La traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil* (2003). La traducción de películas infantiles desde la perspectiva cultural, del destinatario y de género. Historia de la actividad traductora así como la traducción de textos de la Segunda Guerra Mundial en el ámbito de las Islas Canarias, que ha dado como resultado la publicación de *Traducir la historia desde diferentes prismas* (2016). La traducción de unidades fraseológicas tanto en el campo de traducción como en textos literarios.

**XAVIER LEE LEE**

xavier.lee@ulpgc.es

**Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. España**

Xavier Lee Lee cursó estudios de Filología alemana y Sinología en la Universidad de Münster (Alemania) y, posteriormente, se licenció en Traducción e Interpretación en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, donde también obtuvo el doctorado en Filología Moderna. Actualmente es docente del Departamento de Filología Hispánica, Clásica y de Estudios Árabes y Orientales de esta institución. Sus líneas de investigación comprenden la lingüística comparada relacionada con la lengua china, la sinología misionera, así como la literatura sobre las Islas Canarias escrita por viajeros naturalistas del ámbito germano. Pertenece al Grupo de Investigación de su universidad “Actividad traductora, Interculturalidad y Literatura de viajes”

**LOURDES LORENZO GARCÍA**

llorenzo@uvigo.es

**Universidad de Vigo. España**

Lourdes Lorenzo García is senior lecturer at the Faculty of Philology and Translation, where she teaches at the graduate, postgraduate and doctoral levels. She is convenor of the Bachelor's Degree in Translation Studies, as well as general coordinator of student internships and work placements. She is co-founder of the Spanish Association of Research on Children's Literature (ANILIJ) and currently acts as its treasurer. For over twenty years, her research has focused on Children's Literature Translation & Screen

Translation, and she has more than 70 publications in the disciplines of subtitling for the deaf and hard of hearing, dubbing and multimedia translation.

**ISABEL PASCUA FEBLES**

isabel.pascua@ulpgc.es

**Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. España**

Isabel Pascua Febles, licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de la Laguna y doctora en Traducción por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, es profesora titular de la Facultad de Traducción e Interpretación. Su docencia se ha centrado en Traducción General, Traducción Literaria (inglés- español) y Teorías de la Traducción. Fue la primera Decana de la Facultad de Traducción e Interpretación, directora de programas de doctorado y en los últimos años, ha sido Vicerrectora de Cultura de su Universidad. Sus principales líneas de investigación se centran en la traducción de literatura para el público infantil y juvenil y temas sobre la mujer. Es autora o editora de 18 libros, autora de unos 80 artículos y capítulos en libros y revistas nacionales e internacionales. Ha traducido a Riitta Oittinen y varios libros sobre los ingleses en Canarias. Actualmente se ocupa de la Dirección Editorial de la nueva colección de monografías en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria sobre Estudios Traductológicos *TIBÓN*.

**RAFFELLA TONIN**

raffaella.tonin@unibo.it

**Universidad de Bolonia (Campus Forlì). Italia**

Raffaella Tonin es licenciada en Traducción (inglés-español-italiano) en la Universidad de Bolonia. Doctorado en Lingüística (español) por la Universidad de Pisa. Postdoctorado en Historia de la Traducción en Universidad de Padua. Profesora del Departamento de Interpretación y Traducción en la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (Campus de Forlì). Como docente, suele impartir clases de traducción del español al italiano a estudiantes del Grado de Mediación Lingüística Intercultural. Sus ámbitos de investigación son la adquisición de la competencia traductora, la historia de la traducción, el fansubbing y la traducción multimedia, la traducción de la LIJ y la lingüística de contacto. Es miembro activo de la asociación ANILIJ.

**CAROLINE TRAVALIA**

travalia@hws.edu

**Hobart and William Smith Colleges (Estado de N.Y.) E.E.UU.**

Caroline Travalia actualmente es Profesora Titular (Associate Professor) de dicha universidad, donde imparte clases de Gramática y conversación de español y de Arte de la Traducción. Es Licenciada en Filología Española y Filología Italiana, University of Notre Dame, EE.UU. Doctora en Filosofía, Lengua Española y Lingüística General, Universidad Autónoma de Madrid. Doctora en Lenguas Modernas: Español e Italiano.

Middlebury College, EE.UU. Sus líneas de investigación se centran en el campo de la traducción (inglés, español, francés e italiano), sobre todo de literatura para niños, el doblaje y su aplicaciones a la enseñanza del español. Destacan sus traducciones al inglés de dos libros de Manolito Gafotas, de Elvira Lindo. Ha publicado un libro, más de una docena de artículos y una reseña. Ha intervenido en varios congresos nacionales e internacionales y ha sido invitada a varias conferencias en Estados Unidos, Francia y España.

**JEHAN ZITAWI**

jehan.zitawi@adu.ac.ae

**Abu Dhabi University**

Dr. Jehan Zitawi is an Associate Professor of Translation who held the position of the Dean of the University College since 2006 and the Interim Head of the Office of Academic Integrity since 2009 at Abu Dhabi University, United Arab Emirates. Dr. Zitawi received her BA in English Language and Literature in 1992, and her MA in Translation Studies in 1996 from Yarmouk University, Jordan. She received her doctorate in Translation Studies from the University of Manchester in 2004. She joined the Department of English at Abu Dhabi University in 2004. Her research areas of interest include translation of children's literature and animation, politeness theory, screen translation, and legal translation. She published in the leading translation journals such as *Babel*, *META*, and *Across Languages and Cultures* and presented papers in various international conferences such as '4th International Conference on the Translation of Dialects in Multimedia,' '2nd International Conference "Media For All" Text on screen, text on air,' and '2nd Symposium on Intercultural, Cognitive and Social Pragmatics.'