



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Grado en Traducción e Interpretación

**La traducción de canciones para
doblaje: *Qué hay más allá* en la
traducción de *Vaiana***

Autora: Irene Correal Guadaño

Tutora: María Reyes Bermejo Mozo

Fecha:

Universidad Pontificia Comillas (Madrid)

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1. Finalidad y motivos | 3 |
| 2. Estado de la cuestión y marco teórico | 4 |
| 2.1 Traducción audiovisual..... | 4 |
| 2.1.1 Contexto histórico | 4 |
| 2.1.2 Historia del doblaje..... | 5 |
| 2.1.3 Actualidad..... | 5 |
| 2.2 ¿Qué es la traducción audiovisual?..... | 5 |
| 2.3 Traducción para el doblaje | 7 |
| 2.3.1 Introducción a la traducción para el doblaje | 7 |
| 2.3.2 La comunicación en la traducción para el doblaje..... | 8 |
| 2.3.3 Traducción de elementos culturales | 11 |
| 2.4 Traducción para el público infantil | 12 |
| 2.5 Traducción creativa | 13 |
| 2.6 Estrategias, opciones y objetivos para la traducción de canciones..... | 16 |
| 3. Metodología del trabajo | 18 |
| 4. Análisis | 20 |
| 4.1 How far I'll go | 20 |
| 4.1.1 Análisis de las estrofas..... | 20 |
| 4.1.2 Análisis de los puentes | 22 |
| 4.1.3 Análisis de los estribillos..... | 24 |
| 4.2 You're Welcome/ De nada | 27 |
| 4.2.1 Estrofas | 27 |
| 4.2.2 Estribillos | 30 |
| 4.2.3 Rap..... | 33 |

1. Finalidad y motivos

El presente trabajo versa sobre la traducción de canciones en dibujos animados. La principal motivación para abordar el presente trabajo ha sido nuestro interés en aprender más sobre la traducción para el doblaje de canciones en películas y series infantiles. Antes de comenzar, ya sentíamos una gran inquietud por el proceso y las estrategias para traducir una canción destinada a un producto audiovisual. En especial, cuando forman una parte importante de la trama.

Gracias a las clases de Traducción Audiovisual de la universidad, hemos podido aprender cómo se realiza una traducción audiovisual. En concreto, nos familiarizamos con los formatos de traducción de doblaje y de subtítulos; e incluso asistimos a un taller para aprender a utilizar un programa de traducción de subtítulos.

En este trabajo investigaremos y analizaremos la traducción de canciones en la película de dibujos animados *Vaiana* y nos centraremos exclusivamente en la música que se encuentra dentro de la historia narrada. Para ello utilizaremos enfoques y estrategias de traducción procedentes de estudios sobre la Traducción Audiovisual y trataremos de encontrar las razones por las que se han utilizado diferentes estrategias.

Una vez hayamos terminado la investigación, nos gustaría dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿Qué es más importante: el mensaje o el estilo?, ¿en qué casos? y ¿hasta qué punto se puede cambiar el mensaje para mejorar el estilo?

1.1 Introducción a la película

Vaiana es una de las últimas películas de la factoría Disney. Se ambienta en las islas y el mar de Polinesia. Vaiana es la hija del jefe de una de las islas y se prepara para tomar el puesto de su padre. Sin embargo, la protagonista cree que su destino se encuentra en el mar e intenta cumplirlo. Para ello, necesita la ayuda del semidiós Maui.

Maui es un semidiós con una actitud fanfarrona y con mucho amor propio, que después de robar «el corazón de tefiti» sin querer, hace que todas las islas que el había creado dejaran de ser fértiles. Por lo tanto emprende un viaje junto a Vaiana para devolver dicho objeto al lugar donde pertenece.

2. Estado de la cuestión y marco teórico

2.1 Traducción audiovisual

2.1.1 Contexto histórico

La traducción audiovisual (TAV) es una modalidad relativamente moderna. Tal y como Chaume (2013, pp. 14-15) explica en «Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje», el doblaje es una de las modalidades más antiguas de la TAV. Data del final de la década de los años 20 y se produjo a raíz de la necesidad de traducir a otras lenguas los primeros filmes sonoros de la historia del cine.

2.1.1.1 Cine sonoro

Según (Izard, 2002, pp. 189-207) las compañías cinematográficas tardaron en decantarse por el cine sonoro, dado que el cine mudo era una industria que estaba muy bien afianzada y además era rentable. Por lo que las películas sonoras eran más caras y más lentas de producir. El primer éxito comercial de cine sonoro llegó en 1926 con el estreno de *Don Juan*. Una película que no tenía diálogos hablados, pero sí una banda sonora. Aun así, la sincronización del sonido no estaba del todo conseguida; en muchos casos, los actores movían la boca y el sonido se escuchaba después. Este fue el caso de *Cantando bajo la lluvia*. Hasta que en 1927 se estrenó la primera película «hablada», *The Jazz Singer*.

El advenimiento del sonido tuvo dos efectos; por un lado, el cine sonoro y su consiguiente traducción ayudaron a que se dieran a conocer nuevas culturas; pero por otro, supuso una barrera entre diferentes lenguas. En este último caso, se puede decir que «el sonido separaba la universalidad que el silencio había creado» (Izard, 2002, pp. 189-207). Lo que demuestra que el doblaje no solo es una herramienta de traducción.

El cine hablado funcionó muy bien en países como Estados Unidos, dado que la lengua que se utilizaba generalmente era el inglés. Sin embargo, debido a la barrera lingüística que el cine hablado suponía, en otros países no funcionaba tan bien. Ante este problema, los estudios estadounidenses decidieron subtítular sus películas en tres idiomas (francés, alemán y español). Los países de destino debían elegir una de estas lenguas aunque ninguna fuese la lengua de su país. Por ejemplo, en Portugal se escogía el español.

2.1.2 Historia del doblaje

Dado que la subtítulos no funcionó de forma internacional, se optó por realizar versiones multilingües de las películas. Estas se realizaban utilizando el mismo decorado y en muchos casos el mismo director, pero con diferentes actores (Chaume, 2013, pp. 14-15). La primera película que se rodó con este método fue *Atlantic*, en 1929. Primero se filmó en inglés y alemán y un año más tarde, en francés. La industria de las versiones multilingües fracasó debido a sus elevados costes y a que el público quería ver a los actores originales.

Una vez desaparecieron las versiones multilingües, a partir de los años 40 se inventó, implantó y mejoró un tipo de post-sincronización de sonido al que **bautizaron como doblaje**.

2.1.3 Actualidad

La traducción audiovisual está experimentando una revolución fomentada por un incremento espectacular de la demanda. Esto se debe a la multiplicación de cadenas de televisión regionales y locales, al incremento de actividades como la enseñanza a distancia, la aparición de plataformas digitales, la televisión a la carta, la extensión de la televisión por cable y la extensión de las emisiones de televisión por satélite. A todos estos factores se une el avance técnico, como la utilización de la fibra óptica (Mayoral, 2002, pp.20-21). Chaume (2013, p. 15) añade que estas nuevas contribuciones han convertido al campo de la TAV en uno de los más fructíferos de la traducción.

Actualmente, la TAV se emplea para realizar doblajes y subtítulos de películas, series, documentales, videojuegos, anuncios y, además, **dados nuestros hábitos de vida ligados a la globalización**, tenemos acceso a diversas plataformas en las que incluso se puede escoger entre diversos idiomas de audio y subtítulos (Chaume, 2013, p.15). En el caso de España, desde los años 20 tenemos una industria del muy importante (Ávila, 1997, citado en Izard, 2002, pp. 189-207).

2.2 ¿Qué es la traducción audiovisual?

Como se ha explicado en el apartado anterior, la TAV se ha convertido en una modalidad muy utilizada y estudiada en un periodo de tiempo relativamente corto.

Según (Asensio, 2001) «los productos audiovisuales son aquellos productos de comunicación que sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y

de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje». La traducción audiovisual incluye diferentes tipos de traducción:

- doblaje: «El proceso por el que se sustituyen las tomas de sonido directo del diálogo de la película por una interpretación realizada en estudio por actores y que se sincroniza con las imágenes del film» (Gómez-Tarín y Marzal Felici, 2015, p.353)
- subtulado: Gómez-Tarín y Marzal Felici (2015, p.383) lo definen como un texto superpuesto sobre la imagen para traducir a un idioma, sonido y/o gráficas procedentes de otro idioma diferente en el material audiovisual original. La utilización de los subtítulos permite al espectador disfrutar de la obra tal como fue en su origen.
- voz superpuesta: «ATRAE» explica en su página web que la voz superpuesta consiste en realizar un guion traducido y ajustado a la obra audiovisual, cuyos géneros más comunes suelen ser documentales o telerrealidad. Lo que caracteriza esta modalidad es que no es necesaria la sincronía labial y que la voz del doblador se superpone sobre la de los personajes.
- traducción simultánea
- semidoblaje: Agost (1999, pp. 19-20) lo define como una interpretación simultánea (si no tiene el guion) o una traducción a la vista (en caso de tener el guion) en televisión, es decir, el traductor o intérprete efectúa la traducción en voz alta con un micrófono y su voz se superpone al original. Este tipo de traducción es propio de la televisión en directo.

Es necesario tener en cuenta diversos factores para traducir TAV:

Es necesario tener en cuenta que la comunicación se realiza a partir de múltiples canales y a través de diferentes tipos de señales; básicamente hablamos a través de los canales auditivo y visual y de sus diferentes tipos de señales característicos: imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido. Esta convivencia da lugar, habitualmente, a la necesidad de una sincronización o ajuste entre todos estos tipos diferentes de sistemas de señales para que la obra concebida por el director se transmita de forma eficaz (Mayoral y Otros,1988).

2.3 Traducción para el doblaje

2.3.1 Introducción a la traducción para el doblaje

Como hemos definido en el punto anterior, el doblaje consiste en la sustitución de la banda sonora original por otra. Según Agost (1999) se deben mantener ciertos aspectos en la sustitución. En primer lugar, debe haber un sincronismo de caracterización, es decir, que haya una armonía entre la voz del actor de doblaje y lo que se ve en la pantalla. En segundo lugar, debe haber sincronismo de contenido. El texto nuevo debe tener coherencia con el argumento de la película. Por último, sincronía visual. Los movimientos que se ven en la pantalla deben tener congruencia con los sonidos que oímos.

Agost (1999, pp. 30-34) expone que los factores que condicionan la decisión de doblar son los de carácter técnico, político y económico, así como el tipo de producto, el destinatario y la cultura.

Los factores políticos dependen de la inmediatez en la que se necesite el doblaje. En caso de que no se disponga de tiempo suficiente, se recurre a subtítulos, y en caso de entrevistas o contenido en directo, a la interpretación simultánea. **Los factores económicos** pueden condicionar las lenguas en las que se puede realizar un doblaje. Por ejemplo, resulta más probable que se doble el contenido a una lengua mayoritaria como el castellano que a una minoritaria como el catalán. **Los factores políticos** dependen del contexto del país y de sus políticas lingüísticas. También dependen **del producto, del destinatario y de la cultura**. Los productos destinados a niños o a mayores se suelen doblar debido a que, por sus limitaciones, no pueden leer subtítulos. Cada país tiene su propia cultura de doblaje. Por ejemplo, algunos países solo doblan el contenido destinado a niños y personas mayores. En el caso de España, el denominado «gran público» español prefiere las versiones dobladas e incluso ni se cuestiona que estas versiones estén dobladas (Zaro, 2002).

Agost (1999) también propone una lista de géneros susceptibles de ser doblados (dramáticos, informativos, publicitarios y de entretenimiento). En el presente trabajo nos centraremos en el género dramático, puesto que es el que engloba los musicales y las canciones utilizadas en las películas. Se puede doblar cualquier película, serie de dibujos animados o series de televisión, pero cada uno de ellos tiene sus propias

particularidades. En el caso de las películas musicales, la variedad de situaciones es muy amplia. Podemos encontrar canciones dobladas, subtituladas o sin doblar.

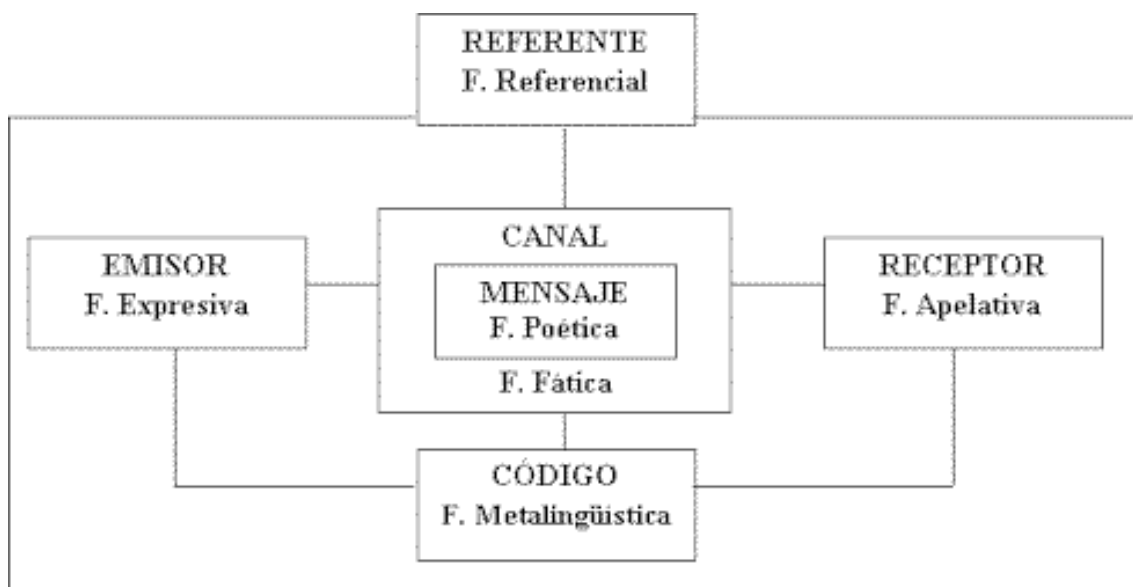
Tal y como expone Asensio (2001), la traducción para el doblaje no solo la realiza el traductor. Para crear un producto final se necesitan actores, el director de doblaje, el director de subtítulo, los ajustadores etc. Ninguno de ellos tiene por qué conocer el idioma original (Mayoral,1995). Asimismo, el traductor no solo se encarga de traducir un guion, también se asegura de que este tenga el mismo efecto en la cultura meta. Esta práctica no es exclusiva de los productos audiovisuales.

2.3.2 La comunicación en la traducción para el doblaje

Agost (1999, pp. 24-26) expone que la TAV se diferencia de otros tipos de traducción por su amplia variedad. La traducción audiovisual tiene una intencionalidad muy diversa, en ella se pueden producir todo tipo de situaciones y se pueden utilizar todo tipo de registros y dialectos. Por ejemplo, el registro y la situación de un documental científico no son los mismos que los empleados en una comedia. Esta intención comunicativa nos lleva a pensar en las funciones del lenguaje de Jakobson.

Según el modelo de comunicación de Jakobson (Citado en Ciceros,2007) el proceso de comunicación lingüística implica los siguientes factores:

Figura 1. Modelo de funciones del lenguaje



Fuente: Jakobson (1960): *Modelo de las funciones del lenguaje* (citado en Ciceros, 2007)

- emisor del mensaje,
- receptor del mensaje,
- código compartido por el emisor y receptor,
- mensaje,
- canal entre emisor y receptor.

Siempre que utilizamos el lenguaje lo hacemos con una intención determinada. Dependiendo de nuestra intención destacaremos más uno o varios elementos de la comunicación. Las funciones del lenguaje son las siguientes:

- **representativa.** Se utiliza para transmitir una información de forma objetiva.
- **Expresiva.** Se emplea para expresar sentimientos, opiniones, deseos de forma subjetiva.
- **Conativa.** Se utiliza para influir en el comportamiento del receptor y provocar en él una reacción.
- **Fática.** Se emplea para prolongar, establecer o interrumpir la comunicación.
- **Poética.** Se usa para atraer la atención sobre la forma de expresión lingüística.
- **Metalingüística.** Consiste en utilizar la lengua para hablar de la propia lengua.

Como hemos expuesto en el apartado 2.1.2, los textos audiovisuales al menos transmiten información mediante dos canales, el acústico y el visual. Chaume (2000, pp.14-15) propone diez códigos de significación que inciden indirectamente en la TAV. Estos códigos son:

lingüístico, paralingüístico, musical y de ruido, de colocación del sonido, iconográficos, fotográficos, de movilidad, de planificación, gráficos y sintácticos o montaje. La interacción de todos estos códigos singulariza la potencialidad semántica del texto audiovisual y su textura, no solo las estructuras narrativas dotan de significado al texto, sino que las convenciones mediante las que se construyen esas estructuras narrativas ocupan un papel tan, o más, preponderante como la narración en sí misma.

El código lingüístico transmitido por un canal acústico es la parte más importante de la traducción audiovisual, puesto que sin discurso oral no habría

traducción. Una de las características más importantes del discurso oral es que no está escrito, es decir, tiene fallos, interferencias y un estilo muy poco cuidado. Sin embargo, en la traducción audiovisual se crea un texto escrito en que se trata de imitar las características de un texto hablado (Whitman-Linsen, 1992, Citado en Chaume, 2001).

Clyne (1972) observó que incluso entre lenguas similares existen diferencias notables en lo que concierne a las llamadas reglas del habla (*speech rules*). Por lo tanto, no se pueden traducir estos patrones (*patterns*) de una lengua a otra. Autores como Zulaga (1980), Montes (1985), Wierzbicka (1991) han estudiado las características que debe tener una traducción para que el discurso se adapte a la lengua meta. En particular, nos centraremos en «la oralidad prefabricada» de Chaume (2001). De acuerdo con las características de los textos que analizaremos, hemos seleccionado las siguientes recomendaciones que Chaume (2001, pp. 79-80) propone para crear esa «oralidad prefabricada» en la traducción para el doblaje :

1. Niveles de la lengua:

- Nivel gramatical: sintaxis poco compleja.
- Nivel léxico-semántico: léxico corriente.
- Nivel prosódico: pronunciación clara.

2. Registros lingüísticos:

- Se aconseja huir de los dialectalismos, de los cultismos y de los anacronismos.
- Se aconseja también trabajar en pro de la adecuación de los personajes al registro lingüístico que convencionalmente tienen asignado.

3. Géneros audiovisuales:

- Para los géneros de ficción recomiendan
 - a) el uso de un registro coloquial,
 - b) en nuestra opinión, contradictoriamente con lo que acabo de decir, un modo del discurso claramente no espontáneo, es decir, sin digresiones ni redundancias, como ciertas marcas características del registro oral (dubitaciones, hipérbatos, anacolutos, etc.), cuando éstas no sean significativas en la descripción del personaje,
 - c) el empleo de frases cortas,
 - d) el uso de la yuxtaposición,
 - e) la preferencia de las oraciones activas frente a las pasivas más propias, en todo caso, de los documentales,
 - f) la focalización de la información,

- g) un amplio uso de la elipsis,
- h) un amplio uso de los deícticos,
- i) el empleo de estructuras conversacionales estereotipadas,
- j) el empleo de clichés.

2.3.3 Traducción de elementos culturales

Tal y como expone Agost (1999, pp. 99-100), los elementos culturales que pueden producir problemas a la hora de traducir suelen ser **los elementos culturales que distinguen a una cultura de otra**. Por ejemplo, lugares específicos del país de origen, elementos relacionados con la historia, arte y costumbres del país, personajes célebres, gastronomía, unidades monetarias o medidas.

Existen dos alternativas para resolver estos problemas de traducción: mantener los elementos culturales o adaptarlos al país de llegada. Las soluciones dependen de la importancia de estos referentes culturales. En muchos casos, el contexto puede facilitar la decisión para escoger una opción u otra. Otras veces, la cultura de llegada tiene elementos en común o cierto conocimiento de la cultura origen con lo cual no es necesario adaptarlos. Este es el caso de Estados Unidos. Los elementos culturales de este país como el dólar, las hamburguesas o sus personajes célebres se conocen en diversas partes del mundo. Asimismo, el traductor debe tener amplios **conocimientos no solo de ambas lenguas, sino también de ambas culturas** (Agost, 1999, pp. 99-100).

Diversos autores han expuesto sus hipótesis sobre cómo traducir los elementos culturales en una obra. Entre ellos se encuentran Deliabastita (1999), Basil Hatim e Ian Mason (1997) opinan que las normas de traducción son dos polos opuestos: la traducción literal y libre, Peter Newmark (1988) habla de las nociones de traducción semántica y comunicativa. Lawrence Venutti (1995) expone dos procedimientos generales de traducción: «domesticación» y «extranjerización».

Nida (1980) utiliza los términos «equivalencia formal» y «equivalencia dinámica». **La equivalencia formal** consiste en conservar lo máximo posible la estructura y sintaxis de la LO en la LM. La equivalencia formal no se suele utilizar, ya que en pocas ocasiones coinciden las estructuras de la LM y la LO debido a las diferencias culturales entre lenguas. No se puede forzar la LO para conseguir la estructura de la LM.

Mientras que **la equivalencia dinámica** consiste en emplear recursos propios de la LM para provocar en el espectador de la LM la misma reacción que tendría el espectador de la LO.

2.4 Traducción para el público infantil

Tal y como afirma Agost (1999, pp. 85-86), una de las características más importantes de los dibujos animados es que se doblan incluso en países en los que no hay costumbre de ello. Esto se debe a que los receptores, que en este caso son niños, o no saben leer o no pueden alcanzar un ritmo de lectura tan rápido y continuado.

La autora clasifica los diferentes tipos de dibujos animados basándose en varios criterios: tipo de público, medio de difusión y recursos (económicos y temporales). Dependiendo de estos criterios se tomarán unas decisiones u otras a la hora de traducir y de doblar este tipo de producto.

En cuanto al **tipo de público**, los dibujos animados pueden estar destinados a un público infantil o a un público adulto. Es conveniente tener en cuenta esta categoría, dado que si el público al que se dirige este producto son adultos, es probable que el contenido no sea apto para un público infantil. También es necesario tener en cuenta **los medios de difusión** del producto. La plataforma puede ser el cine o la televisión. La calidad del producto varía dependiendo de **los recursos económicos** y **del tiempo disponible**. A partir de estos cuatro elementos, podemos clasificar los dibujos animados en: películas para el público infantil, películas para el público adulto, series de televisión para el público infantil y series de televisión para el público adulto.

Los problemas para la traducción de dibujos animados pueden ser ligeramente diferentes a los que encontraríamos en otros tipos de traducción, puesto que la traducción de dibujos animados en general no tiene tantas restricciones como otros tipos de TAV. Por ejemplo, resulta más fácil ajustar la sincronía labial en dibujos animados que en otros tipos de TAV. Pero es necesario prestar atención a la isocronía, es decir, la longitud de la frase y en segundo plano a la abertura y cierre de la boca de los personajes (especialmente en el cine) (Agost, 1999, pp. 85-86).

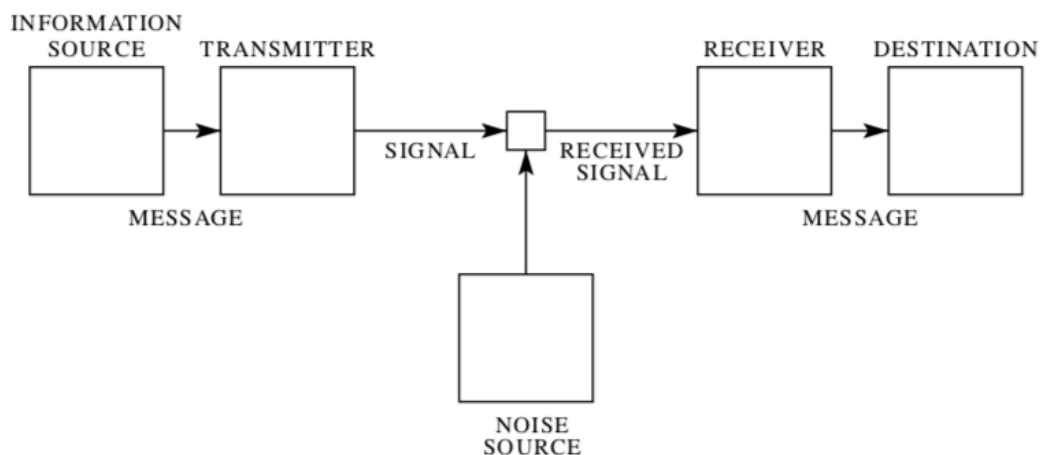
Los problemas de traducción varían dependiendo de la calidad del original y del público al que va dirigido. Visto que el objetivo de los productos dirigidos a la televisión es entretener, en su mayoría, el contenido y los aspectos lingüísticos serán sencillos y fáciles de comprender. Con lo cual, la labor del traductor será más fácil en este aspecto.

No obstante, si los personajes de los dibujos emplean un registro más elevado o términos más específicos, también aumentará la dificultad para el traductor. Por ejemplo, la utilización de neologismos en *Los Picapiedra* o la utilización de campos temáticos diferentes en *Érase una vez...el hombre*. El traductor debe adaptarse a esta expresividad que junto a las imágenes cautiva al público infantil (Agost, 1999, pp. 85-86).

2.5 Traducción creativa

Mayoral, Kelly & Gallardo (1988) analizan el concepto del «*Constrained Translation*» que se traduciría por traducción restringida. Según dichos autores, la traducción restringida es aquella que tiene varios canales (imagen, sonido, música, oralidad) y no solo requiere un texto escrito. Esta diversidad de canales complica y restringe la tarea del traductor. El objetivo de este tipo de traducción es encontrar las palabras adecuadas en la LM para mantener el sentido y (en segundo plano) el estilo de la LO. Esta teoría se basa en la teoría de la *Equivalencia dinámica* de Nida (1980) expuesta en el punto 2.3.3.

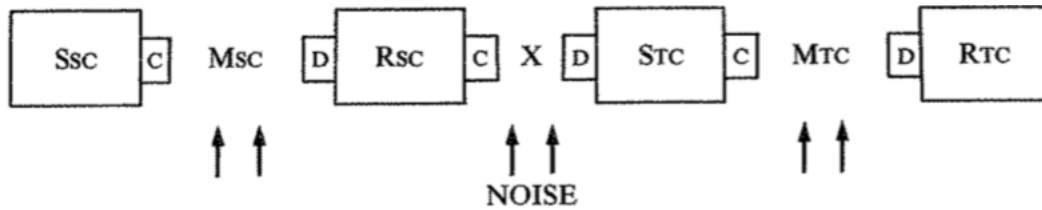
Figura 2. Diagrama de la comunicación general



Fuente: Shanon & Weaver (1948): *The Mathematical Theory of Communication*.

A partir de este diagrama, Mayoral, Kelly & Gallardo (1988) representan el siguiente:

Figura 3.



Fuente: Mayoral, Kelly & Gallardo (1988): *Concept of Constrained Translation*.

Ssc= fuente de la cultura de partida (autor)

Stc= fuente de la cultura de llegada (traductor)

Rsc= receptor de la cultura de partida (traductor)

Rtc= receptor en la cultura de llegada (lector)

Msc= mensaje codificado en la cultura de partida (texto)

Mtc= mensaje codificado en la cultura de llegada (texto)

C= codificador

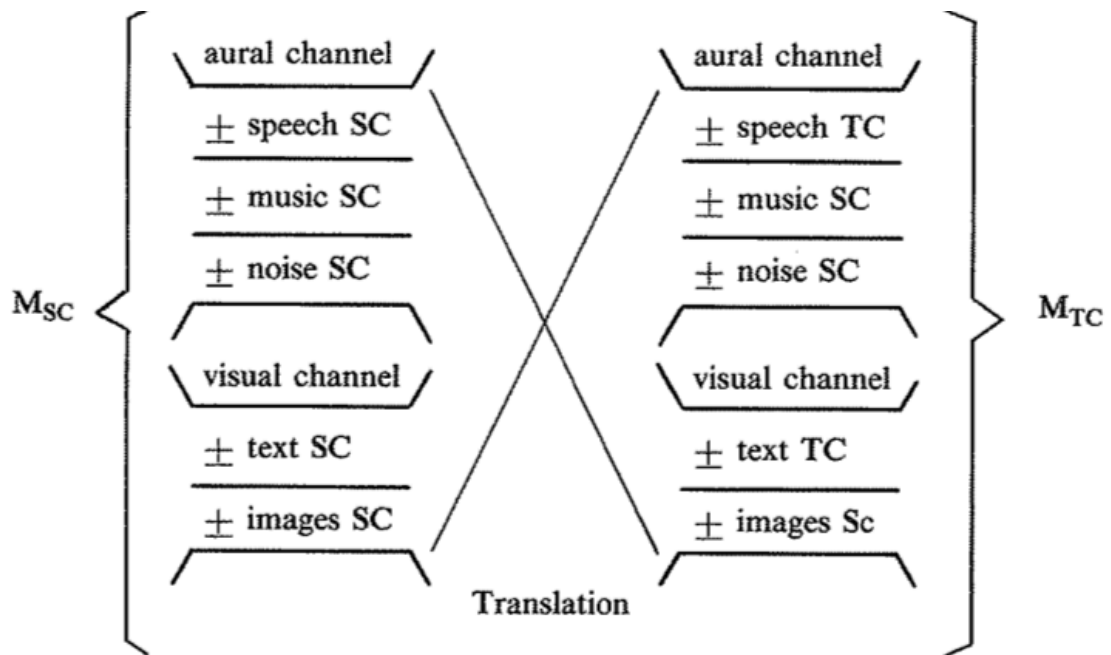
D= decodificador

X= traducción

Noise= ruido

Según esta teoría, el traductor decodifica la fuente de la cultura de partida para después codificarlo en la fuente de la cultura de llegada. Asimismo, el traductor es el creador de una nueva fuente de cultura de llegada y por lo tanto, de la traducción de la Ssc. Utilizando los términos de Nida, el objetivo debe ser buscar una «equivalencia dinámica» entre la Ssc y la Stc, es decir, los receptores de la cultura de partida y los de la cultura de llegada deben tener una misma reacción. Para algunos tipos de traducción, es necesario que el traductor se centre en las formas de comunicación lingüísticas y no lingüísticas. Los autores proponen el siguiente esquema:

Figura 3. Diagrama del discurso no verbal.



Fuente: Mayoral, Kelly & Gallardo (1988): *Concept of Constrained Translation*.

Cuando el mensaje se compone de varios sistemas además del lingüístico, se debe mantener una sincronía entre los sistemas no lingüísticos y el sistema lingüístico, es decir, que estos dos sistemas no se contradigan a no ser que sea de forma intencionada. Existen diversos tipos de sincronía que se deben comprender para entender este tipo de traducción. Para ello, el traductor debe comprender los elementos lingüísticos y no lingüísticos del mensaje. También es necesario recordar que el traductor solo puede trabajar con la parte lingüística. En la figura 3 se representan las posibilidades del canal aural y el canal visual de la M_{SC} y de la M_{TC} . Aunque existen diversas combinaciones posibles queremos resaltar las siguientes: imágenes, música y ruido (para películas) y de discurso, texto, imágenes, música y ruido (para películas subtituladas).

Por otro lado, cuando un texto se traduce para ser leído en alto, recitados o cantados, el traductor puede cambiar el texto basándose en el canal visual y en el canal auditivo. Los autores exponen que hay diferentes grados de restricción dependiendo de la cantidad de sistemas que formen la M_{SC} . En el caso de la traducción de canciones debe tener en cuenta: la música, la sincronía espacial (las señales comunicativas se deben expresar en el tiempo correspondiente), la sincronía temporal (tiempo en el que se expresan las señales comunicativas) y el lenguaje hablado.

2.6 Estrategias, opciones y objetivos para la traducción de canciones

Como hemos visto en los apartados anteriores, existen diversas opciones y situaciones en la que se traduciría una canción. También es verdad que la traducción de canciones se encuentra restringida por la cantidad de canales y elementos que forman parte de la misma. Pero hasta ahora no hemos hablado de las estrategias de traducción de canciones.

Low (2003) introdujo cinco estrategias para la traducción de música para ser interpretada: «cantabilidad» (*singability*), rima, ritmo, naturalidad y fidelidad. Para traducir correctamente una canción debe haber un equilibrio entre estos cinco aspectos. Low (2005, pp. 192-194, citado en Franzon, 2014) define la «cantabilidad» como «phonetic suitability of the translated lyrics: to words being easy to sing in particular note values».

Sin embargo, Franzon (2014) expone que la cantabilidad no solo consiste en palabras fáciles de cantar, sino que cumpla todas las funciones más relevantes por las que esta ha sido creada. Por lo que se debe buscar **una uniformidad músico-verbal** para que el receptor pueda percibir el mensaje a través de las palabras y de la música, es decir, que tenga una «equivalencia dinámica» (Nida, 1980).

Tal y como expone Franzon (2014), el traductor tiene cinco opciones para traducir una canción:

1. no traducirla. Las razones más habituales por las que se suele decidir no traducir una canción son: la falta de tiempo o remuneración (como se ha explicado en los apartados anteriores), que aparezcan cantantes famosos, que la letra de la canción no muy relevante, en estos casos, se suele optar por los subtítulos. Por último, si la canción suena de fondo y no es relevante ni se doblaría ni se pondría subtítulos. En la mayoría de estos casos, se toma esta decisión para mantener su autenticidad.
2. Traducir la letra sin tener en cuenta la música. Su objetivo principal informar al receptor del significado de la canción. Esta estrategia se suele utilizar para: traducir canciones como ocio, traducir programas de concierto o para añadir información adicional en un álbum.

3. Componer una letra nueva que se adapte a la música original aunque no tenga relación con la letra original. En este caso, el traductor debe decidir si la letra es más importante que la música o viceversa.
4. Traducir la letra de la canción adaptándola a la música aunque en ocasiones específicas sea necesario cambiar partes de la letra original.
5. Adaptar la traducción a la música original. Nos vamos a centrar en este tipo de traducción de canciones, ya que es el más común. El autor recomienda no cambiar la música, debido a que, en primer lugar, es difícil y, en segundo lugar, no se suele permitir que el traductor cambie la música. En este caso, «debe ser el traductor quien modifique la aproximación verbal expresando la idea de una forma más genera, parafraseando, eliminando o añadiendo contenido a la letra original»(Franzon, 2014, p. 386).

Asimismo, el autor propone tres objetivos para las tres últimas opciones del traductor (componer una letra nueva que se adapte a la música original, traducir la letra de la canción adaptándola a la música o adaptar la traducción a la música original): la coincidencia prosódica, la coincidencia poética y la coincidencia semántico-reflexiva.

En primer lugar, se busca **la coincidencia prosódica** que se centra en la melodía de la canción. Consiste en componer la letra de la canción de manera que sea comprensible y suene natural al cantarla. Para ello, se recurre a las siguientes estrategias: contar las sílabas; cuidar el ritmo, la entonación, énfasis y utilizar sonidos fáciles de cantar. Nos vamos a centrar en géneros musicales con una prosodia natural. Con este concepto se busca que haya un equilibrio entre la melodía y diálogo.

En segundo lugar, se intenta conseguir **la coincidencia poética**. Esta se centra en la estructura de la canción tal y como se interpreta. Consiste en crear una letra que sea atractiva y capte la atención del público a través de un efecto poético. Se emplean los siguientes recursos: rima; segmentación de frases musicales, líneas musicales y estrofas; paralelismos, contrastes y una colocación apropiada de palabras clave. La conciencia poética está muy relacionada con la estructura harmónica de una pieza musical. La estructura harmónica, la yuxtaposición melódica y una progresión apropiada de notas se encargan de mantener la atención del receptor.

En tercer lugar, **la coincidencia semántico-reflexiva** se centra en la expresión gramatical. La música debe tener un significado, asimismo la letra debe reflejar o

explicar lo que se pretende transmitir con la música. Contando una historia, expresando sentimientos, realizando descripciones o utilizando metáforas. El traductor puede perseguir estos tres objetivos o combinarlos de la forma más apropiada (Franzon, 2014, p. 390).

3. Metodología del trabajo

Para realizar este trabajo, comenzamos informándonos sobre la traducción para el doblaje. Para ello leímos varios TFG y tesis doctorales para hacernos una ligera idea de cómo íbamos a trabajar durante los siguientes meses y para familiarizarnos con las publicaciones hasta dicho momento.

Continuamos leyendo sobre la traducción para el doblaje de forma general. En concreto, tesis de Mayoral, Chaume y Agost. Después de recopilar información sobre el tema, decidimos especializarnos en la traducción de canciones. Para llegar a dicho punto continuamos leyendo sobre la comunicación y la oralidad en la traducción. Creímos que estos temas eran bastante convenientes, ya que queríamos centrarnos en la traducción de canciones para ser interpretadas. Además, dado que íbamos a analizar una película de dibujos animados, también nos documentamos sobre la traducción infantil.

Por último, buscamos teorías sobre la traducción canciones. Para ello, nos documentamos por medio de blogs de internet de traductores profesionales de este ámbito para conocer el estado del mercado en la actualidad y su opinión. Una vez conseguimos unos conocimientos básicos del funcionamiento del mercado, buscamos autores como Franzon y Low que habían tratado dicho tema. En especial, nos centramos en autores que planteaban estrategias para la traducción de canciones.

Para realizar el análisis del trabajo, tendremos en cuenta los tres objetivos de Franzon (2014, p. 390): la coincidencia prosódica, en la que analizaremos: la prosodia, la métrica, el ritmo, la entonación, el énfasis y los sonidos (que juntos forman parte de la cantología); la conciencia poética, en la que analizaremos: la rima, los recursos literarios, la segmentación de frases musicales, las líneas musicales, estrofas, paralelismos, contrastes y la colocación de las palabras clave; y la coincidencia semántico-reflexiva en la que analizaremos: el mensaje y sentido de cada estrofa, y la fidelidad de la traducción.

Para realizar el análisis, emplearemos la siguiente tabla:

| TO | R | M | TM | R | M |
|----|---|---|----|---|---|
| | | | | | |

En la que se incluirá la siguiente información: el texto original (TO), el texto meta (TM), la rima (R) y la métrica (M) de cada uno de ellos. La rima se marcará en el apartado «R» utilizando letras en mayúscula en caso de que el verso esté en arte mayor (más de 8 sílabas) y en minúscula, en caso de que sea en arte menor (hasta 8 sílabas). Si la rima es libre, esta se representará «_» y en caso de que no haya ningún tipo de rima se representará: «X». En el apartado de métrica, se escribirá el número de sílabas de acuerdo con las reglas de métrica de cada uno de los idiomas. También se subrayarán las partes con más énfasis de cada verso.

El análisis se dividirá en canciones y cada canción se analizará desde un punto de vista global y por partes que compartan estructura: estrofas, puentes, estribillos o partes específicas. Hemos decidido realizar el análisis empleando esta estructura, ya que hemos seleccionado partes que comparten ciertas características. Hemos pensado que de esta manera evitaríamos la repetición y además tendríamos más ejemplos.

En el **análisis global** hablaremos del tipo de gramática, léxico y registro empleados; la función del lenguaje predominante; de las características globales y objetivo de la canción; y por último, realizaremos un breve resumen de la canción y de la importancia de la canción en la trama de la película.

El siguiente apartado será **el análisis de los fragmentos** clasificados desde cada uno de los puntos de vista citados anteriormente junto a ejemplos del mismo fragmento para completar la explicación. Es posible que algunos puntos de vista tengan menos o más relevancia dependiendo del fragmento de la canción.

Por motivos de espacio, hemos seleccionado las características y ejemplos del análisis que hemos considerado más importantes de cada una de las canciones. Por lo que en el análisis no se encontrarán todas y cada una de las características de la canción.

4. Análisis

4.1 How far I'll go

4.1.1 Análisis global

How Far I'll Go es el tema principal y motivo de la película *Vaiana*. En ella predomina la función expresiva, debido a que el tema principal de la canción son los sentimientos de la protagonista. Asimismo, el objetivo de la canción es conseguir, a través de las palabras, música e imágenes, que el espectador empatice con el personaje principal. Se emplea una sintaxis simple, en la que predominan las oraciones activas; un léxico sencillo con una pronunciación clara; y un registro estándar.

Esta canción sirve de introducción a la trama de la película. Durante la canción, la protagonista explica cantando que el mar la ha elegido para realizar una misión. Sin embargo, con el fin de protegerla, su familia (los jefes de la isla), no le dejan acercarse a él. Asimismo, Vaiana expresa la impotencia de no poder cumplir su destino.

Debido a las similitudes entre algunas de las partes de la canción, hemos decidido dividir el análisis de la canción en tres partes: análisis de las estrofas, análisis de los puentes y análisis de los estribillos.

4.1.2 Análisis de las estrofas

PRIMERA ESTROFA:

| TO | R | M | TM | R | M |
|--|---|----|---|---|----|
| <i><u>I've been staring at the edge of the water</u></i> | A | 10 | <i><u>He buscado siempre aquí una respuesta</u></i> | A | 10 |
| <i>Long as I can <u>remember</u></i> | a | 7 | <i><u>Esperando en la orilla</u></i> | b | 7 |
| <i><u>Never really knowing why</u></i> | b | 7 | <i><u>y no sé muy bien por qué,</u></i> | — | 7 |
| <i><u>I wish I could be the perfect daughter</u></i> | A | 10 | <i><u>solo quiero ser la hija perfecta,</u></i> | A | 10 |
| <i>But I come back to the <u>water,</u></i> | a | 8 | <i><u>Pero regreso a la orilla,</u></i> | b | 8 |
| <i><u>No matter how hard I try</u></i> | b | 7 | <i><u>No hay nada que pueda hacer.</u></i> | — | 7 |

SEGUNDA ESTROFA:

| TO | R | M | TM | R | M |
|---|---|----|---|---|----|
| <i><u>I know everybody on this island</u></i> | A | 10 | <i><u>Ya sé que aquí todos en la isla</u></i> | A | 10 |
| <i><u>seems so happy, on this island</u></i> | a | 8 | <i><u>piensan que son muy felices</u></i> | – | 8 |
| <i><u>Everything is by design</u></i> | b | 8 | <i><u>Todos se dejan llevar</u></i> | b | 7 |
| <i><u>I know everybody on this island</u></i> | A | 17 | <i><u>Sé que todo el mundo en esta isla</u></i> | A | 17 |
| <i><u>has a role, on this island</u></i> | | | <i><u>tiene un sitio concreto</u></i> | – | |
| <i><u>So maybe I can roll with mine</u></i> | b | 8 | <i><u>Todos tienen su lugar.</u></i> | b | 7 |

Desde **el punto de vista semántico-reflexivo:**

Las dos estrofas son muy importantes desde este punto de vista. La primera estrofa resume el tema de la canción. Por esta razón, se ha traducido de la forma más fiel posible, respetando sus características estilísticas. En la segunda estrofa, se resume la situación de la protagonista.

En esta última estrofa, se puede ver que algunos versos cargados de información importante para el sentido de la canción no se han traducido en el verso que correspondería. En su lugar, esta información se ha ido introduciendo a lo largo de la canción. Por ejemplo, «Todos tienen su lugar» no es una traducción de «so maybe I can roll with mine», ya que expresan ideas diferentes. Sin embargo, esta idea se transmite en el segundo puente que veremos más adelante: «Seguiré mi rol», la traducción de «If I play along». Como estos dos versos del TO transmiten un mensaje muy parecido, en el TM se ha transmitido esta idea en un solo verso. De esta manera, no se altera su armonía y además, no se omite el mensaje.

Desde **el punto de vista prosódico:**

Podemos observar que los versos de la versión en inglés se componen de muchas palabras cortas, mientras que los versos en español se componen de menos palabras más largas. Por esta razón, se ha cambiado la prosodia de las palabras en español para adaptarse al ritmo original de la versión inglesa. En el anterior fragmento de la canción, podemos encontrar algunos ejemplos en los que se cambia la prosodia

del español al ser cantada. Por ejemplo, «buscado» y «esperando» se pronuncian en dos partes, es decir, «bus-cando» y «espe-rando». Pero gracias a este cambio en la prosodia, el ritmo y la melodía de la versión en español se ajusta a la perfección con la del inglés.

Si analizamos estos fragmentos desde el **punto de vista poético**:

Podemos encontrar diferencias en la rima. Aun así, en las dos versiones se mantiene un orden. Los dos tienen rima consonante y se componen de un verso introductorio de arte mayor y dos versos de arte menor. Es posible que se haya dado menos importancia a la rima en las estrofas para mantener el ritmo y el mensaje de la canción.

Para resaltar las ideas principales, en el TO se ha recurrido a la repetición de las palabras clave de la canción. Por ejemplo, en la primera estrofa se repite dos veces la palabra «water» y en la segunda estrofa se repite la palabra «island» cuatro veces. Estas repeticiones se han reproducido en la versión española en su justa medida. En la primera estrofa se ha utilizado la palabra «orilla» como equivalente de «water» dos veces y en versos diferentes para que la canción tenga una concordancia. En la segunda estrofa, se ha empleado la palabra «isla» como traducción de «island», pero por motivos estéticos esta solo se ha repetido dos veces.

4.1.3 Análisis de los puentes

PRIMER PUENTE:

| TO | R | M | TM | R | M |
|-------------------------------------|---|---|-----------------------------------|---|---|
| <i>Every <u>turn</u> I take</i> | a | 5 | <i>Cada <u>amanecer</u>,</i> | a | 6 |
| <i>Every <u>trail</u> I track</i> | b | 5 | <i>cada <u>sensación</u>,</i> | b | 6 |
| <i>Every <u>path</u> I make</i> | a | 5 | <i>cada <u>atardecer</u>,</i> | a | 6 |
| <i>Every <u>road</u> leads back</i> | b | 5 | <i>al caer el sol,</i> | b | 6 |
| <i>To the <u>place</u> I know</i> | c | 5 | <i>vuelvo a <u>imaginar</u></i> | c | 6 |
| <i>Where I <u>cannot</u> go</i> | c | 5 | <i>que hay algún <u>lugar</u></i> | c | 6 |
| <i>Though I long to be</i> | — | 5 | <i>donde debo ir</i> | — | 6 |

SEGUNDO PUENTE:

| TO | R | M | TM | R | M |
|---------------------------------------|---|---|------------------------------------|---|---|
| <i>I can <u>lead</u> with pride,</i> | a | 5 | <i>Puedo <u>l</u>iderar,</i> | a | 6 |
| <i>I can <u>make</u> us strong,</i> | b | 5 | <i>Con fuerza y <u>p</u>asión,</i> | b | 6 |
| <i>I'll be <u>satisfied</u>,</i> | a | 5 | <i>Lo puedo <u>i</u>ntentar,</i> | a | 6 |
| <i>If I play <u>along</u>,</i> | b | 5 | <i>Seguiré en mi <u>r</u>ol,</i> | c | 6 |
| <i>But the <u>voice</u> inside</i> | a | 5 | <i>Pero <u>e</u>sa voz,</i> | c | 5 |
| <i>Sings a different <u>song</u>,</i> | b | 5 | <i>Canta otra <u>c</u>anción,</i> | b | 6 |
| <i>What is wrong with me?</i> | _ | 5 | <i>¿que me pasa a mí?</i> | _ | 6 |

Desde el punto de vista **semántico-reflexivo**:

Los cuatro primeros versos del primer puente se han traducido de una forma libre, llegando incluso a cambiar el sentido de específico del verso para adaptarlos al ritmo y a la rima de la canción. Sin embargo, estos cambios no afectan al sentido general de la canción, simplemente se cambian pequeños matices. En este fragmento de la canción, la protagonista siente que debe cumplir su destino en el mar, pero no se le permite ir a dicho lugar. En el TO se expresa de una forma física, es decir hablando de caminos, senderos y direcciones que le guían al mar. Esta idea se refuerza, con las imágenes que aparecen en la pantalla. En el TM se habla de la agonía del paso del tiempo y no poder ir al sitio al que pertenece. Aunque esta idea sea ligeramente diferente a la anterior, sigue existiendo concordancia entre la letra y las imágenes.

Sin embargo, los tres últimos versos de los dos puentes de la canción contienen información importante para la trama. Asimismo, se han traducido de una forma más literal. De esta manera, el público del TM puede entender la idea física y emocional que se pretende transmitir en el TO.

Desde el **punto de vista poético**:

Tal y como se puede observar, la rima en las dos versiones tiene una misma estructura, en el primer puente: (ababcc_) en arte menor. En el segundo puente la rima ha sufrido variaciones en el TM :(abaccb_). En este caso, la rima del segundo puente, se asemeja más a las rimas del primer puente que a la que le corresponde del TO. De esta manera, aunque la rima difiera entre las dos versiones del segundo puente, el TM de este mantiene una concordancia estética con el TO y el TM del primer puente.

También se han reproducido figuras retóricas del TO. Por ejemplo, se han mantenido las anáforas traduciendo repetidas veces «every» por «cada» y «I can» por «puedo». Estas equivalencias funcionan desde el punto de vista poético, desde el punto de vista semántico-reflexivo, ya que estas dos palabras tienen significados similares, y desde el punto de vista prosódico, porque las dos palabras tienen métricas similares y ayudan a mantener el ritmo de la canción original.

Las palabras clave se distribuyen de forma diferente en las dos versiones. Dado que las palabras en español son más largas que las del inglés, se ha empleado una sola que resume las tres utilizadas en inglés. Por ejemplo, la palabra clave de «I can lead with pride» es «lead», ya que es la que más información contiene y además es la palabra sobre la que más énfasis recae del verso. El equivalente en español de estas cinco palabras es «puedo liderar». Como se puede ver, la palabra «liderar» en español no solo es la traducción directa de la palabra clave en inglés, sino que también resume la idea esencial del párrafo del TO empleando una métrica parecida.

Desde el **punto de vista prosódico**:

Las estructuras del TO y del TM son similares. Como se puede ver en el TM todos los versos terminan en palabras agudas. Siguiendo las normas métricas en español, cuando un verso termina en una palabra aguda a este se le suma una sílaba. Esta sería la razón por la que la versión en español tiene una sílaba más que la versión en inglés. Sin embargo, al cantar la canción se cambia la prosodia natural del español dando énfasis a la segunda sílaba de la palabra y «convirtiendo» las últimas palabras de cada verso en llanas, por lo que se podría decir que la métrica de las dos versiones es similar. Por ejemplo, en la prosodia del español de la palabra «amanecer» recaería en su última sílaba, es decir, «amanecer». Pero al cantarla se puede apreciar, que el énfasis se encuentra en «amanecer». Esto mismo ocurre con el resto de las últimas palabras de esta estrofa.

Al cambiar la prosodia de las palabras clave y al adaptar el sentido de la canción para ajustarse a la rima y a la métrica originales se ha conseguido adaptar el español a la cantología de la canción original.

4.1.4 Análisis de los estribillos

PRIMER ESTRIBILLO:

| TO | R | M | TM | R | M |
|---|---|----|--|---|----|
| See the <u>line</u> where the <u>sky</u> meets the <u>sea</u> ? | A | 9 | Veo la <u>línea</u> entre el <u>cielo</u> y el <u>mar</u> en <u>frente</u> , | A | 11 |
| It <u>calls</u> me | a | 3 | x | x | |
| And no one <u>knows</u> | b | 4 | Y ¿ <u>Quién</u> <u>sabrá</u> | b | 4 |
| How far it <u>goes</u> | b | 4 | Si hay <u>más</u> <u>allá</u> ? | b | 4 |
| If the <u>wind</u> in my <u>sail</u> on the <u>sea</u> | a | 8 | Y si el <u>viento</u> que <u>sopla</u> de <u>cola</u> es <u>fuerte</u> | A | 12 |
| Stays <u>behind</u> me | a | 4 | x | x | |
| One day I'll <u>know</u> | b | 4 | Me <u>llevará</u> . | b | 4 |
| If I go there's just no telling how far I'll go | B | 12 | Si me voy un mundo nuevo descubriré. | _ | 12 |

SEGUNDO ESTRIBILLO:

| TO | R | M | TM | R | M |
|--|---|----|---|---|----|
| See the <u>light</u> as it <u>shines</u> on the <u>sea</u> ? | A | 9 | Hoy la <u>línea</u> entre el <u>cielo</u> y el <u>mar</u> me <u>ciega</u> , | A | 11 |
| It's <u>blinding</u> | _ | 3 | x | x | x |
| But no one <u>knows</u> , | b | 4 | ¿ <u>quién</u> <u>sabrá</u> | b | 4 |
| How <u>deep</u> it <u>goes</u> | b | 4 | Si hay <u>más</u> <u>allá</u> ? | b | 6 |
| And it <u>seems</u> like it's calling out to me, | A | 10 | Y <u>parece</u> llamarme desde allí con gran <u>fuerza</u> , | A | 14 |
| So come <u>find</u> me | a | 4 | x | x | x |
| And let me <u>know</u> | _ | 4 | Aquel <u>lugar</u> , | _ | 5 |
| What's beyond that <u>line</u> , | c | 5 | Que hay detrás del <u>sol</u> | c | 6 |
| Will I cross that <u>line</u> ? | c | 5 | Aquí quiero ir <u>yo</u> . | c | 5 |

Desde el **punto de vista prosódico:**

A lo largo de la canción, se ha respetado la métrica original de una forma rigurosa. Aunque hemos encontrado algunas variaciones en los estribillos. Tal y como se puede apreciar en las dos tablas anteriores, se ha alterado la estructura del estribillo, cambiando el número de versos y alterando la métrica, para conseguir una coincidencia poética y semántico-reflexiva más parecida a la del TO.

Por ejemplo, en la versión inglesa, se puede ver que «See the line where the sky meets the sea?» y «it calls me» forman parte de dos versos diferentes, ya que son dos estructuras gramaticales distintas y porque las dos se integran por separado en la rima de la canción. Mientras que su equivalente en español, «Veo la línea entre el cielo y el mar en frente», no se podría separar, ya que se trata de una sola estructura gramatical y porque por separado no se integrarían en la rima de la canción.

Desde el punto de vista **poético**:

Como hemos expuesto en el párrafo anterior, gracias a este cambio estructural la rima del TM se aproxima mucho a la rima del TO.

Además, el TO se compone de diversas figuras retóricas que se han reproducido en el TM en la medida de lo posible:

- aliteraciones en: «See the line where the sky meets the sea?», «See the light as it shines on the sea?», debido a la repetición del sonido «s» en varias palabras, incluso llegando a reproducir una misma fonética al principio y al final de los versos (epanadiplosis) en las palabras «see» y «sea». Este recurso no se ha reproducido en el TM;
- preguntas retóricas, los estribillos del TO comienzan con preguntas retóricas que no se reproducen en el correspondiente del TM. Pero si se reproducen a lo largo del estribillo: «¿Quién sabrá/ si hay más allá?». En estos dos versos en español también se reproduce un encabalgamiento del inglés: «but no one knows/ how deep it goes»;
- por último, la siguiente repetición de una palabra clave en el TO no se ha reproducido en español: «What's beyond that line/ Will I cross that line?» por «qué hay detrás del sol/ Ahí quiero ir yo».

El **punto de vista semántico-reflexivo** no es tan importante como los dos anteriores. Lo que se pretende desde este punto de vista en los estribillos es reforzar

la idea principal de la canción. Pero, no se da ningún detalle importante para la trama de la película.

4.2 You're Welcome/ De nada

4.2.1 Análisis general

En la canción *You're Welcome/ De nada* se introduce a otro de los protagonistas de la película, Maui, una representación del semidiós del viento y del mar. Conocido en Polinesia por hazañas como emerger las islas de Hawaii y por ser un maestro del engaño. En esta canción hemos encontrado una gramática sencilla, aunque con algunas alteraciones del orden natural de las oraciones (hipérbaton). Se emplea un lenguaje coloquial para conseguir un tono humorístico, con frases como: «el menda», «qué bueno estoy» o «fue solo Maui que estaba de fiesta» y un léxico sencillo.

Hemos decidido seleccionar esta canción, ya que hemos podido comprobar que su traducción está muy restringida (Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988), dado que el traductor debe adaptarse a la historia de la película, para crear al espectador una idea del personaje principal; a la música, ya que el traductor debe adaptarse a la música original y crear un producto estéticamente satisfactorio; a las imágenes, debido a que debe haber una sincronía entre el sentido de la canción y las imágenes mostradas en la pantalla; y la historia del semidiós original.

Además, esta canción tiene unas características completamente diferentes a las de *How far I'll go*. Por un lado, la canción *You're Welcome* tiene diversos cambios de ritmo y estilos, alterna partes habladas con partes cantadas. Realizaremos el análisis en las siguientes partes: estrofas, estribillos y rap.

4.2.2 Análisis de las estrofas

| TO | R | M | TM | R | M |
|---|---|---|---------------------------------------|---|---|
| <i>I see what's <u>happening here</u></i> | a | 7 | <i>Ya sé lo que pasa <u>aquí</u>:</i> | X | 8 |

| | | | | | |
|--|---|----|---|---|----|
| <i>You're <u>face to face</u> with greatness, and it's strange</i> | B | 12 | <i>se te hace raro la grandeza ver</i> | X | 12 |
| <i>You <u>don't even know</u> how you feel</i> | A | 8 | <i>y no sabes <u>bien</u> qué sentir;</i> | X | 9 |
| <i>It's adorable!</i> | _ | 4 | <i>¡adorable!</i> | X | 4 |
| <i>Well, it's nice to see that <u>humans</u> never change</i> | B | 11 | <i>Los humanos veo que <u>nunca</u> cambiaréis.</i> | X | 11 |
| <i>Open your <u>eyes</u>, let's begin</i> | c | 7 | <i>Abre tus <u>ojos</u>, vamos <u>ya</u>;</i> | X | 9 |
| <i>Yes, it's really me, <u>it's Maui</u>: breathe it in!</i> | C | 11 | <i>sí, <u>asúmelo</u>: <u>soy Maui de verdad</u>.</i> | X | 10 |
| <i>I know it's a <u>lot</u>: the <u>hair</u>, the <u>bod</u>!</i> | D | 9 | <i>Admírame bien <u>qué bueno</u> estoy,</i> | X | 9 |
| <i>When you're staring at a <u>demi-god</u></i> | D | 9 | <i>estás justo frente a un <u>semidiós</u>.</i> | X | 9 |

| TO | R | M | TM | R | M |
|---|---|---|---|---|----|
| Hey! | X | X | ¡Hey! | X | x |
| What has two thumbs that <u>pulled up</u> the sky | A | 9 | ¿Quién levantó el cielo con su <u>pulgar</u> | X | 10 |
| When you were waddling <u>yay high</u> ? | A | 7 | cuándo ni <u>caminabais</u> ? | X | 7 |
| This guy! | A | 2 | ¡El menda! | X | 3 |
| When the nights <u>got cold</u> | _ | 5 | Cuándo el frío <u>llegó</u> , | a | 5 |
| Who stole you <u>fire</u> from down below? | B | 8 | ¿quién piensas <u>que</u> el <u>fuego</u> robó? | a | 8 |
| You're lookin' at him, yo | B | 6 | ¡Lo tienes delante! | X | 6 |

| TO | R | M | TM | R | M |
|---|---|---|---|---|---|
| Oh, | x | x | ¡Oh! | x | x |
| also I <u>lassoed</u> the sun | a | 7 | También <u>cacé</u> un <u>día</u> el <u>sol</u> | a | 7 |
| You're welcome! | b | 3 | -de nada- | b | 3 |
| To stretch <u>the days</u> and bring you <u>fun</u> | a | 8 | para darte <u>luz</u> y <u>calor</u> . | a | 8 |

| | | | | | |
|---|---|---|----------------------------------|---|---|
| Also I <u>harnessed</u> the <u>breeze</u> | c | 8 | El viento <u>también domé</u> | c | 8 |
| You're welcome! | b | 3 | <u>-¡de nada!-</u> | b | 3 |
| To fill your <u>sails</u> and shake your <u>trees</u> | c | 8 | y así los <u>barcos impulsé.</u> | C | 9 |

Las estrofas destacan desde **el punto de vista semántico-reflexivo**. En ellas predomina la narración, ya que en sus versos se cuentan las historias del semidiós en el que se inspira el personaje de la película. Cada una de estas historias se representan en imágenes a través de los tatuajes del personaje. Tal y como explicamos en el apartado de la traducción creativa, las imágenes no deben contradecir nada de lo que se hable a no ser que esto se haga intencionadamente. A continuación, explicaremos algunos de los ejemplos en los que tienen lugar diferentes problemas traductológicos y cómo se han resuelto:

En «What has two thumbs that pulled up the sky» se puede ver al tatuaje levantando el cielo con sus manos, de manera que en español se ha adaptado como: «¿Quién levantó el cielo con su pulgar?». En este caso, aunque en el original se diga que Maui levantó el cielo con sus dos pulgares, se puede entender que este matiz se pierda en su traducción, ya que no contradice las imágenes y además funciona en la canción.

En «When the nights got cold who stole you fire from down below» se puede ver al tatuaje de Maui robando el fuego del infierno, por lo que esto se ha traducido en español como: «Cuándo el frío llegó, ¿quién piensas que el fuego robó?» de esta manera, las imágenes complementan la información que se pierde en la traducción.

En el caso de «Also I lassoed the sun to stretch the days and bring you fun», que se traduce por «también cacé un día el sol para darte luz y calor», por un lado, en la versión española se añade información, ya que en este caso, «also I lassoed the sun» es más largo que simplemente «También cacé el sol», por esta razón, se añade «un día» que no altera el contenido en español y además hace que se ajuste a su métrica. Por otro lado, «to stretch the days and bring you fun» no es información crucial para la narrativa de manera que se ha traducido de una forma más libre.

En « Also I harnessed the breeze to fill your sails and shake your trees» cuyo equivalente en el TM es: « El viento también domé y así los barcos impulsé», se omite

parte de la información del TO, ya que en este caso, al contrario que en el anterior, las palabras en español son más largas que las de inglés, de manera que se ha omitido la parte en la que se dice que Maui utilizó el viento para agitar los árboles, ya que es menos importante para la trama, y las imágenes y la letra se sincronizan bien sin dicha información.

En cuanto a la **coincidencia prosódica** de las estrofas:

Aunque se haya omitido la rima del TO, el ritmo se ha mantenido. Como se puede ver en la tabla anterior, la métrica de las dos versiones se asemeja mucho y además, no hay ningún cambio en la entonación al cantar la canción.

Para darle más ritmo a la canción en la versión original, se ha recurrido a la utilización de onomatopeyas como: «oh», «hey», «yey» y «yo». Estas onomatopeyas son propias de canciones *pop* o *rap* en la música anglosajona, sin embargo, no se suelen utilizar en la música española. Asimismo, solo se han mantenido las onomatopeyas «oh» y «hey» que sí que se utilizarían en español.

Teniendo en cuenta la **coincidencia poética**:

En estas dos primeras estrofas el personaje se introduce a sí mismo. Tal y como se puede ver en el análisis, se le ha dado más valor al aspecto narrativo que a la rima de la canción. De manera que el público del TM pueda comprender al personaje en su plenitud y su actitud fanfarrona.

Aunque las dos primeras estrofas de la canción no tengan rima, siguen teniendo elementos poéticos. Hemos encontrado varios ejemplos de hipérbaton en el TM que además de dar un ambiente poético a la canción, también le dan ritmo y en el caso de la tercera estrofa, también rima. Por ejemplo: «se te hace raro la grandeza ver», « el viento también domé», «cuándo el frío llegó». También se han mantenido las anáforas del original, por ejemplo: «¿Quién levantó el cielo con su pulgar?»/ «¿quién piensas que el fuego robó?»; «también cacé un día el sol», «el viento también domé».

4.2.3 Análisis de los estribillos

PRIMER ESTRIBILLO

| | | | | | |
|----|---|---|----|---|---|
| TO | R | M | TM | R | M |
|----|---|---|----|---|---|

| | | | | | |
|--|---|----|---|---|----|
| What can I <u>say</u> except <u>you're welcome</u> | A | 9 | ¿Qué puedo <u>decir</u> ? Solo « <u>de nada</u> » | A | 10 |
| For the <u>tides</u> , the <u>sun</u> , the <u>sky</u> | B | 7 | por el <u>cielo</u> , el <u>mar</u> y el <u>sol</u> . | X | 7 |
| Hey, it's okay, it's okay | | 7 | No hay <u>de qué</u> , <u>está bien</u> , | X | 7 |
| <u>You're welcome</u> | a | 3 | <u>de nada</u> ; | A | 3 |
| I'm just an ordinary <u>demi-guy</u> | B | 10 | soy sólo un tipo cachas <u>muy normal</u> . | X | 10 |

SEGUNDO ESTRIBILLO

| TO | R | M | TM | R | M |
|--|---|---|---|---|----|
| So what can I <u>say</u> except <u>you're welcome</u> | A | 9 | ¿Qué puedo <u>decir</u> ? Solo « <u>de nada</u> » | A | 10 |
| For <u>the islands</u> I <u>pulled</u> from <u>the sea</u> | b | 8 | por las <u>islas</u> que hice <u>emerger</u> | B | 8 |
| There's no need <u>to pray</u> , <u>it's okay</u> | _ | 8 | para que <u>podáis vivir</u> | _ | 8 |
| You're welcome! Ha | a | 4 | – <u>de nada</u> –. ¡Ja!, | a | 4 |
| I guess it's just my way of <u>being me</u> | B | 9 | supongo que esa es mi razón de <u>ser</u> . | B | 10 |
| You're welcome! | a | 3 | ¡ <u>De nada</u> ! | a | 3 |
| You're welcome! | a | 3 | ¡ <u>De nada</u> ! | a | 3 |

ÚLTIMO ESTRIBILLO

| TO | R | M | TM | R | M |
|--|---|----|--|---|----|
| Well, anyway let me say <u>you're welcome</u> | A | 10 | Deja que <u>diga</u> otra vez « <u>de nada</u> » | A | 10 |
| For the <u>wonderful</u> world you <u>know</u> | b | 8 | <u>por crearos</u> un mundo <u>así</u> . | _ | 8 |
| Hey, it's okay, it's okay <u>You're welcome!</u> | A | 10 | No hay <u>de qué</u> , <u>está bien</u> , <u>de nada</u> . | A | 9 |
| Well, come to think of it, <u>I gotta go</u> | B | 10 | Medítalo muy bien, <u>te digo adiós</u> . | _ | 10 |
| Hey, it's <u>your day</u> to say <u>you're welcome</u> | A | 9 | Te toca <u>a ti</u> decir « <u>de nada</u> », | A | 9 |
| 'Cause I'm gonna <u>need</u> that <u>boat</u> | b | 7 | pues en tu <u>barco</u> me <u>voy</u> . | _ | 7 |

| | | | | | |
|--|---|----|--|---|----|
| I'm <u>sailing</u> away, away <u>You're</u> <u>welcome!</u> | A | 10 | Muy lejos <u>navegaré</u> <u>de nada</u> , | A | 10 |
| 'Cause <u>Maui</u> can do anything but <u>float</u> | B | 9 | todo menos <u>flotar</u> puedo hacer <u>yo</u> . | – | 11 |
| You're welcome! You're welcome! | a | 6 | (De nada) De nada, (de nada) de nada | A | 6 |
| And thank you! | – | 3 | y gracias | – | 3 |

A diferencia de las estrofas, en los estribillos destacan desde el punto de vista prosódico. El objetivo de los estribillos es distraer al espectador a través del ritmo y conseguir que se olvide de la primera impresión que transmite el personaje en la primera estrofa de la canción.

Desde el **punto de vista poético**:

La rima de la canción coincide en el segundo estribillo. En el primer y segundo estribillo, se ha dado prioridad al ritmo sobre la rima. Por ejemplo, en el primero, «For the tides, the sun, the sky» se ha traducido por: «por el cielo, el mar y el sol». Ya que por un lado, en las imágenes Maui señala cada uno de estos aspectos, por lo que no se podría cambiar el mensaje más allá de alterar el orden de lo que se nombra y utilizar sinónimos, que es lo que se ha hecho en la versión en español.

Para que el ritmo cuadrara se necesitaba que todas las palabras citadas fueran monosílabas en español. Sin embargo, «cielo» es una palabra bisílabas, por lo tanto afectaría al ritmo. Pero al formarse varias sinalefas en el verso, se ha ajustado la métrica de la canción. Si se pusiese la palabra «cielo» en la posición del inglés no se produciría esta sinalefa. Por otro lado, el mensaje no cambia si se traduce la palabra «tides» que en español significa marea, por mar, que es una palabra monosílabas que encaja en el verso.

En el segundo estribillo, se ha dado prioridad al mensaje sobre la rima. La parte en que Maui le dice a Vaiana que se va a llevar su barco se encuentra muy restringida por las imágenes y por la trama. Asimismo, se ha renunciado a la rima para mantener el ritmo y el mensaje completo. Pero, al igual que en las estrofas, se han utilizado hipérbatos para dar un tono poético y mantener la métrica: «pues en tu barco me voy», «todo menos flotar puedo hacer yo».

Las repeticiones de la frase «you're welcome» o en español, «de nada», son el elemento poético que destaca en el estribillo. Incluso le dan nombre a la canción. A través de la repetición de esta frase, no solo se le da más ritmo al estribillo, también nos transmite el punto de vista irónico del personaje principal. Nos da a entender que los humanos solo piensan en lo malo que ha hecho el semidiós en vez de pensar en todo lo bueno.

Desde el punto de vista **semántico-reflexivo**:

Nos gustaría destacar dos momentos de carácter narrativo en el estribillo. En uno de ellos, se utiliza el mismo recurso de la estrofa de contar una de las historias del semidiós a través de la canción y de las imágenes. En primer lugar, se ha reservado la historia más icónica de Maui para el estribillo, en la versión original dice: «you're welcome for the islands I pulled from the sea», en español se traduce de una forma literal: «de nada por las islas que hice emerger». El segundo momento que nos gustaría destacar es el final del último estribillo, en el que Maui le dice Vaiana que se va a llevar su barco concluyendo la canción con un «gracias» que contrapone todos los «de nada» de la canción. Esta son las dos partes del estribillo en las que se ha antepuesto el mensaje sobre el ritmo y la rima. Por ejemplo, en el caso del barco, se puede ver en la tabla que no coincide la rima y además es la parte del estribillo en que menos coincide la métrica.

Desde el punto **de vista prosódico**:

Tal y como hemos explicado en los dos apartados anteriores se ha renunciado a características de la coincidencia poética y a matices del mensaje con el fin de mantener el ritmo de las canciones. En los ejemplos anteriores se puede ver una coincidencia métrica entre las dos versiones. La mayor diferencia métrica es de dos sílabas.

4.2.4 Análisis del rap

| TO | R | M | TM | R | M |
|---|---|----|---|---|----|
| Well, come to think of it | X | 6 | Bien, piénsalo un poco | X | 6 |
| Kid, <u>honestly</u> I can go on and on | A | 10 | Oye, puedo <u>seguir</u> y <u>seguir</u> aún más; | A | 12 |
| I can explain <u>every natural</u> <u>phenomenon</u> | A | 14 | puedo explicar <u>cada cosa</u> desde el Big Bang: | A | 13 |

| | | | | | |
|--|---|----|---|---|----|
| <u>The tide, the grass, the ground, oh</u> | B | 12 | <u>las mareas, la hierba, la tierra</u> | B | 10 |
| That was <u>Maui</u> just <u>messing around</u> | B | 8 | <u>fue sólo Maui</u> que estaba <u>de fiesta</u> . | B | 10 |
| I <u>killed</u> an eel I buried <u>its guts</u> | C | 9 | <u>Maté</u> una anguila, su cuerpo <u>enterré</u> , | C | 12 |
| Sprouted <u>a tree</u> , now you got <u>coconuts</u> | C | 9 | un árbol <u>brotó</u> y ahora <u>cocos tenéis</u> . | C | 12 |
| <u>What's the lesson? What is the take- away?</u> | D | 9 | <u>¿Cuál es el punto? Aprende la</u> lección: | D | 12 |
| Don't mess with Maui when he's on <u>the break-away</u> | D | 10 | ojo con Mauí si ves que está en <u>plena</u> <u>acción</u> . | D | 13 |
| And the <u>tapestry</u> here <u>on my skin</u> | F | 9 | <u>Y el tapiz</u> que he pintado en <u>mi piel</u> | _ | 10 |
| Is a <u>map</u> of the victories I <u>win</u> | F | 10 | es un <u>mapa</u> de lo que <u>logré</u> . | F | 10 |
| Look where I've been I make <u>everything happen</u> | G | 11 | <u>Míralo bien</u> , hago que todo pase. | _ | 11 |
| Look at that mini-Maui just <u>tippity- tappin'</u> | G | 13 | Mira, aquí hay un mini-Maui <u>bailando</u> <u>claqué</u> . | F | 13 |
| Ha ha ha ha ha hey | | | Ja, ja, ja, ja, ja, ja. ¡Ey! | | |

Desde los **puntos de vista prosódico y poético:**

La mayor parte de las rimas se han formado utilizando verbos conjugados en pretérito perfecto simple (gracias a los hipérbatos) o palabras agudas, por ejemplo: enterré, logré, tenéis, lección, acción, claqué. Además, estas palabras son clave y en ellas recae énfasis en cada uno de sus versos.

Se emplean varios recursos poéticos que favorecen en especial al ritmo de la canción. Por ejemplo, al principio del rap se emplea una repetición de palabras dentro de un mismo verso para dar ritmo. Por ejemplo, «Kid, honestly I can go on and on» y su traducción «Oye, puedo seguir y seguir». Además, el énfasis del verso recae en las palabras repetidas en ambas versiones. También, se ha utilizado el recurso de la enumeración con el mismo propósito: «the tide, the grass, the ground» y en español «las mareas, la hierba, la tierra». Este recurso se había empleado anteriormente en el estribillo, sin embargo, en este caso la estrategia traductológica ha sido diferente. En este caso, sí se ha traducido «tides» por marea y además también ha conservado el

orden original. Al igual que en el recurso anterior, el énfasis recae sobre las palabras enumeradas.

También se utilizan onomatopeyas que favorecen el ritmo de la canción. Un ejemplo muy claro sería: «tippity-tappin'» que se ha traducido por «bailando claqué». Aunque en este caso no se haya reproducido la onomatopeya, la traducción en español es muy acertada, ya que concuerda con las imágenes, transmite el toque de humor del TO y se integra en la canción.

Desde el **punto de vista semántico-reflexivo:**

El objetivo del rap desde este punto de vista es dar un tono humorístico a la canción. Para ello, se une la idea de que Maui ha creado la naturaleza de dicho lugar utilizando hipérboles que se han adaptado en español. En «I can explain every natural phenomenon» que se ha traducido por «puedo explicar cada cosa desde el Big Bang». En las dos versiones se transmite la idea de que Maui puede explicar todo lo que ha pasado en la tierra desde su creación. No se ha traducido «natural phenomenon» por «fenómeno natural» porque no se respetaría ni la rima ni el ritmo. En su lugar, se ha buscado una adaptación que mantiene el mensaje, la rima y el ritmo, y además tiene un tono humorístico. También se ha empleado el humor en «That was Maui just messing around» «fue solo Maui que estaba de fiesta».

5. Conclusión

Al principio del trabajo nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Qué es más importante: el mensaje o el estilo?, ¿en qué casos? y ¿hasta qué punto se puede cambiar el mensaje para mejorar el estilo?

La traducción de canciones para ser interpretadas se encuentra muy restringida debido a que es necesario que haya una sincronía entre varios canales que aportan información al producto. Por esta razón, muchas veces es necesario eliminar o cambiar algunos elementos del original, ya que como explican (Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988), los traductores solo pueden cambiar el texto. Asimismo, aunque este tipo de traducción esté bastante restringida, también es creativa. Por lo que no se puede esperar que el resultado en la lengua meta sea exactamente igual que el resultado en la lengua original.

Hemos aprendido que debe existir una sincronía entre mensaje y estilo. Bien es cierto que para mantener dicha sincronía músico-verbal a veces es necesario renunciar

a matices del mensaje o del estilo. En el análisis hemos encontrado varios ejemplos en los que se ha renunciado a características del estilo o del mensaje.

En la canción *How far I'll go* hemos podido ver que se ha renunciado a varios elementos del mensaje para mantener el estilo del original, pero ningún elemento de los que se ha renunciado era crucial para la trama. Por ejemplo, como exponemos en el análisis, en el primer puente se renuncia a parte de la información de la canción. En su lugar, se emplea una adaptación con una idea similar a la del TO con el fin de ajustar dicha parte de la traducción al ritmo y a la rima de la versión original.

Mientras que en la canción *You're Welcome* hemos podido ver que en algunas estrofas se ha renunciado a la rima con el fin de acercarse más al mensaje original. Aun así la canción mantiene el ritmo de la original y es estéticamente placentera.

En los casos que hemos analizado, hemos observado que si ha habido algunos cambios en el mensaje, pero nunca hasta el punto de alterar la trama de la película o contraponerse con las imágenes que se ven en pantalla. Además, se ha sabido valorar en qué casos era más importante el mensaje o el estilo.

Por otro lado, para no alterar el mensaje de cada uno de los versos, se ha recurrido a diversas estrategias como la utilización de figuras retóricas para mantener el ritmo de la canción o la rima, o alteraciones en la prosodia para mantener la melodía de la letra de la canción.

6. Bibliografía

- Agost, R (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Agost Canós, R., & Chaume F (2001) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Ávila, A. (1997) *La Censura del doblaje cinematográfico en España*. Libros de Comunicación Global. Barcelona.
- Chaume, F. (2003) en *Trans* revista de traductología nº17, 2003 nº total de páginas 34 páginas utilizadas (14-15)
- Chaume, F *La traducción audiovisual: Estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I.
- Duro, M (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- Francisco Javier Gómez- Tarín y Javier Marzal Felici (coords.) en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales* Cátedra 2015 , p.353
- Mayoral, R. Y otros (1988) *Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of Translation*, *Meta*, 33, 3, pp.356-67
- Pelayo, N. & Cabrera, A. (2001). *Lenguaje y comunicación*. Venezuela: Los libros de el nacional.
- Rodríguez Espinosa, Marcos: «Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural» en *La traducción para el doblaje y la subtitulación* coord. por Miguel Duro; págs. 103-118.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Zabalbeascoa Terrán, P. «La traducción del humor en textos audiovisuales» en *La traducción para el doblaje y la subtitulación* coord. por Miguel Duro; págs. 251-263.
- Zaro, J.J. (2001). «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación». En Duro, M. (ed.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 47-63.

Páginas web:

Ciceros (2007) *Funciones del lenguaje*:

http://recursos.cnice.mec.es/lengua/profesores/eso2/t1/teoria_1.htm

DisneyMusicVevo (2016) *Auli'I ChavahIho- How Far I'll Go*.

<https://www.youtube.com/watch?v=cPAbx5kgCJo>

DisneyMusicVevo (2016) *Dwayne Johnson- You're Welcome (From Moana)*.

<https://www.youtube.com/watch?v=79DijltQXMM>

DisneySongSpainHD(2017) *Vaiana, De nada*

<https://www.youtube.com/watch?v=MAoEWjzxfvw>

DisneySongSpainHD(2017) *Vaiana, Qué hay más allá castellano*

<https://www.youtube.com/watch?v=LaKkia1LSr0>

Shanon & Weaver (1948) *The Mathematical Theory of Communication*.

<http://math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>