



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

La traducción audiovisual para el público infantil: análisis de
las canciones de *Phineas y Ferb*

Autora: María de la Vega García Muñoz

Directora: María Reyes Bermejo Mozo

27 de abril de 2018

UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS (MADRID)

TRABAJO DE FIN DE GRADO – TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Índice

1.	Introducción	3
2.	Objetivos y motivación	6
3.	Marco teórico y estado de la cuestión	8
3.1.	La traducción audiovisual	8
3.2.	El doblaje	10
3.2.1.	Concepto	10
3.2.2.	Historia y nacimiento del doblaje	11
3.2.3.	Lengua y doblaje	12
3.2.4.	Proceso de traducción de guiones para doblaje	13
3.2.5.	Otros aspectos	14
3.3.	La traducción para el público infantil	14
3.4.	Canciones	16
4.	Metodología del trabajo	19
5.	Análisis	21
5.1.	<i>Today is gonna be a great day</i>	21
5.2.	<i>Aglet song</i>	26
5.3.	<i>Mom it's your birthday</i>	31
5.4.	Conclusiones del análisis	36
6.	Conclusiones y propuestas	38
7.	Referencias	40
8.	Anexos	43
8.1.	Anexo 1: <i>Today is gonna be a great day</i>	43
8.2.	Anexo 2: <i>Aglet song</i>	44
8.3.	Anexo 3: <i>Mom it's your birthday</i>	45

1. Introducción

El presente trabajo muestra la importancia que tiene seguir unas pautas en el momento de traducir para conseguir un buen resultado. En concreto nos centramos en las características específicas del doblaje y de la traducción audiovisual para el público infantil. Con ello destacamos un aspecto importante de los medios audiovisuales dirigidos a los niños: las canciones.

Aunque en un principio se pretendía analizar las estrategias que se siguieron para la traducción de varios capítulos de una serie de dibujos animados, finalmente nos decantamos por las canciones de dichos capítulos. Se trata de un trabajo de fin de grado y no de máster, por lo que las restricciones de espacio nos han limitado en el trabajo. Aun así, el centrarnos solo en las canciones hará que aprendamos más sobre un tema más concreto dentro de la traducción audiovisual.

En el presente trabajo denominado *La traducción audiovisual para el público infantil: análisis de las canciones de Phineas y Ferb* se realiza un estudio de las características de la traducción de canciones. Para poder ver y comprobar estas características, el trabajo incluye un análisis de la traducción de tres canciones de una serie de dibujos para un público infantil, donde se han aplicado unos criterios que desconocíamos en un principio. Como no sabíamos las pautas que debe seguir un traductor a la hora de traducir una canción, tuvimos que investigar hasta dar con algunos autores que habían estudiado sobre ello.

Phineas y Ferb es una serie estadounidense creada por Dan Povenmire y Jeff «Swampy» Marsh que se estrenó mundialmente el uno de enero de 2008 (Pizarro, 2017). A pesar de haber probado en varias cadenas como Nickelodeon o Cartoon Network, Disney Channel terminó dándole el «sí» a Povenmire. Consta de cuatro temporadas y ha tenido muy buenas críticas en general. De hecho, se ha producido también una película llamada *Phineas and Ferb: Across the Second Dimension* (*Phineas y Ferb: A través de la segunda dimensión*) (Filmaffinity, s.f.)

La revista *Variety* observó atractivo el programa para todas las edades con su «sentido del humor y la irreverencia» (Ecured, s.f.) o el *New York Times* la describió como «*Padre de familia* con una subtrama de espionaje y una gran dosis de realismo mágico». La serie ha recibido varias nominaciones a los Premios Emmy y ha ganado varios años el premio de «Caricatura Favorita» en los Kids Choice Awards en México y Argentina (Ecured, s.f.). Las canciones y números musicales están muy presentes y abarcan distintos géneros.

Es una serie que nos ha impresionado y enganchado. Tiene unos diálogos muy originales, unos doblajes muy buenos y una trama muy divertida. Cada día Phineas y Ferb construyen cosas que no son típicas de su edad, ya que para ellos nada es imposible. Un aspecto que nos parece gracioso es que la familia tiene como mascota a un ornitorrinco, que además es espía que lucha contra el Dr. Doofenshmirtz, un personaje que quiere causar el mal a toda costa que siempre construye aparatos terminados en *-itor*. Además, no podemos hablar de esta serie sin mencionar sus canciones. Todos los capítulos contienen alguna, que está doblada y adaptada a numerosos idiomas de todo el mundo, lo que resulta más atractivo.

En ella trabajan muchas personas que deben compenetrarse para conseguir un acabado perfecto. Por ello, no solo cuentan con la ayuda de Óscar López como traductor, sino que las canciones las traducen y adaptan María Ovelar, Miguel Ángel Varela y Alfonso Casado (eldoblaje.com, 2013).

El trabajo comienza con el apartado de objetivos y motivación, donde se expondrán las causas que nos han llevado a la elección del tema y a la realización de este trabajo. Después se expone el marco teórico, en el que detallamos las teorías de los autores que hemos estudiado, así como el estado de la cuestión. En este apartado se explican los cinco principios que tendremos en cuenta en el análisis y se realiza un recorrido de la traducción audiovisual que incluye su nacimiento, sus características y las del doblaje. Asimismo, contiene las particularidades que más adelante veremos en las canciones.

Una vez establecidos estos puntos, procedemos al análisis de las tres canciones elegidas. Se ha pretendido comprobar si la teoría expuesta en el marco teórico es aplicable

a nuestro análisis y cuáles han sido los resultados. Para dar una explicación a estos resultados se ha elaborado un apartado de conclusiones en el que se responderá a las preguntas que aparecen en el apartado de objetivos y se intentará plantear nuevas rutas de investigación para trabajos posteriores.

2. Objetivos y motivación

Durante los cuatro años que llevamos estudiando la titulación de Traducción e Interpretación, hemos cursado asignaturas muy diferentes y a la vez especializadas sobre la traducción. En este último año hemos cursado la asignatura de Traducción Audiovisual, en la que hemos aprendido sobre doblaje, subtitulación y voz superpuesta.

Cada vez existe un mayor número de productos audiovisuales que vemos a través de la televisión o el cine gracias a la gran cantidad de plataformas digitales de las que disponemos. Estos medios no solo nos sirven como entretenimiento, sino como una forma de aprender sobre lo que nos rodea, sobre todo en el caso de un público de menor edad.

Este trabajo surge de la necesidad de ir más allá en los conocimientos sobre la traducción audiovisual, de la curiosidad de conocer y entender más acerca de la traducción para el público infantil y sus características propias. Pretendemos estudiar a los autores que hayan escrito sobre estos temas, así como aplicar sus teorías en un análisis práctico. Por ello la finalidad del trabajo es doble.

Por un lado, queremos ahondar en este mundo hasta el momento desconocido para nosotros y comprobar si existen diferencias en las estrategias o esquemas de traducción según la edad del espectador y qué autores las han desarrollado. Por otro, una de las características de los productos audiovisuales infantiles son las canciones, que además de ser divertidas, suelen tener relación con la trama. Para ello queremos analizar tres canciones de la serie de dibujos animados *Phineas y Ferb*.

En un principio contemplábamos la idea de hacer un análisis de la traducción completa de varios capítulos, pero debido a las dimensiones que debía tener el trabajo, decidimos acotar el tema y centrarnos solo en las canciones.

La serie cuenta las aventuras de dos hermanastros, Phineas y Ferb, durante las vacaciones de verano. Cada día los chicos tienen un nuevo plan, algo que molesta a su hermana Candace, quien trata de desmontarlo y contárselo a sus padres. Por otro lado, se desarrolla una historia paralela en la que su mascota Perry, un ornitorrinco, que trabaja como espía (Agente Pi) y se dedica a terminar con los macabros planes del Dr. Heinz

Doofenschmirtz. Las dos tramas se cruzan al final del capítulo, cuando se borran las pistas del plan de los hermanos y Candace no puede demostrar nada de lo que han hecho en todo el capítulo.

La serie, como hemos mencionado antes, es muy conocida por sus canciones, que están presentes en casi todos los episodios. Ha tenido mucho éxito en Estados Unidos y en España e incluso ha ganado varios premios internacionales (EL MUNDO, 2017). La música le ha proporcionado un total de cuatro nominaciones a los Emmy.

Con todo ello, el objeto de este trabajo es responder a una serie de preguntas derivadas de nuestra motivación y de la teoría estudiada:

- ¿Se traduce igual la canción que el texto que no es cantado?
- ¿Existen parámetros que debemos tener en cuenta distintos a los de un texto que va a ser leído? ¿Cuáles son?
- ¿Se aplican estos criterios en la práctica?
- ¿Alguno de ellos destaca sobre los demás?

Aunque algunas de estas preguntas se responderán en el marco teórico, con el análisis se pretenderá profundizar en sí en las respuestas que dan los autores y ponerlas en práctica cuando veamos cómo se han traducido las canciones.

3. Marco teórico y estado de la cuestión

Como hemos explicado en el apartado de motivación y objetivos, lo que se pretende con este trabajo es conocer los procedimientos de traducción de textos dirigidos al público infantil, concretamente la forma en que se traducen las canciones. Han sido muchos los autores que han estudiado la traducción audiovisual, pero en nuestro trabajo destacamos a Rosa Agost, Frederic Chaume, Roberto Mayoral o Alejandro Ávila, entre otros.

Sus estudios se centran en las características del doblaje y su historia, así como en los procedimientos de traducción, pero hemos comprobado que no se ha investigado mucho a cerca de la traducción de canciones. En este campo más especializado destacan nombres como Rosa Castro, Peter Low, Johan Franzon o Jiri Levý. Estos autores han estudiado los principios que se deben tener en cuenta en el momento de enfrentarnos a la traducción de una canción.

3.1. La traducción audiovisual

En un mundo liderado por la tecnología, que avanza a pasos agigantados, y con la llegada de productos audiovisuales, han ido apareciendo nuevas necesidades de traducción como ocurre en el caso de los medios audiovisuales

Los productos audiovisuales son aquellos productos de comunicación que utilizan señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje (Mayoral Asensio, 2001).

Los estudios de traducción para estos productos comenzaron con el cine, y su incorporación para la televisión y los medios audiovisuales llevó a la aparición de la traducción audiovisual. Rosa Agost, por ejemplo, define este término como una traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia (1999). Frederic Chaume, una de las figuras más importantes de este campo en España, por su parte define como texto audiovisual:

aquel que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico (Chaume, 2004).

Dentro de este tipo de traducción podemos distinguir diferentes especialidades: doblaje, subtulado, voz superpuesta (*voice-over*), interpretación simultánea y narración (Gambier, 1996), todo ello dependiendo de los géneros audiovisuales existentes (películas, telediarios, publicidad, etc.):

- a) Doblaje: grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. (Ávila, 1997a)
- b) Subtitulado: conjunto de técnicas por las que se transmite el significado de lo que se expresa en un vídeo mediante textos situados en su parte inferior (Martínez, 2011).
- c) Voz superpuesta (*voice-over*): introducción de forma paralela de las pistas de audio traducida y original, reduciendo el volumen de esta última para que la versión traducida sea inteligible. Lo usual es que haya un pequeño desfase entre ambas pistas, con objeto de que primero se escuchen unos segundos de la versión original y, a continuación, comience la versión traducida (de los Reyes Lozano, 2015).
- d) Interpretación simultánea: aquella que ocurre al mismo tiempo que se ve el producto en versión original (Gambier, 1996).
- e) Narración: se trata de añadir una breve narración de lo que ocurre para el público invidente que describa los movimientos o los gestos (Gambier, 1996).

Hoy en día, el doblaje y la subtitulación son las técnicas más utilizadas. No obstante, el uso de cualquiera de ellas depende del país de destino, la cultura e ideología o el gasto económico que derive de ello (Vives Xumet, 2013).

Son muchos los estudiosos y sus trabajos en este campo relativamente nuevo que se dedicarán a explicar las características de cada tipo de traducción, así como de los elementos que están presentes en cada uno. En este trabajo, abordaremos una de estas especialidades, el doblaje. Una de las obras principales para entender las razones del doblaje, así como su historia es la de Natalia Izard Martínez (1992). Otros autores que hablan sobre este tema son M.^a José Chaves (1996) y Alejandro Ávila, que con sus obras *El Doblaje* y *La censura del doblaje cinematográfico* nos introduce en la historia y en las características, con todo detalle a pesar de ser un tema poco estudiado (Quesada Pérez, 1997).

3.2. El doblaje

3.2.1. Concepto

En párrafos anteriores, partíamos de la definición de Alejandro Ávila sobre doblaje como la «grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original» (Ávila, 1997a), y es que la función del doblaje consiste en cambiar el idioma para que el público de destino comprenda el original. Para poder comprender mejor esta definición y no confundirla con otros conceptos relacionados con la traducción audiovisual, debemos comprender también qué no se entiende por doblaje. Es importante saber que el acto de dar voz a un personaje en el mismo idioma que se realizó el producto multimedia (por motivos «fonogénicos», por ejemplo) se denomina sonorización. Asimismo, si es la primera vez que se incorpora el diálogo hablado a una película, también estaremos hablando de sonorización. Como conclusión, si la grabación de los diálogos no cumple las reglas de sincronía o el cambio de idioma, no se considerará doblaje (Ávila, 1997a).

Sin embargo, no todos los autores coinciden en esta definición de doblaje, ya que, por ejemplo, Roselló Dalmau concibe como doblaje al sistema de grabación de sonido sincrónico que corresponde a la palabra (1981).

3.2.2. Historia y nacimiento del doblaje

Una vez aclarado el concepto de doblaje, vamos a explicar cómo surgió esta modalidad antes de centrarnos en el proceso que se sigue a la hora de traducir un producto audiovisual.

Durante la celebración de los Óscar de 1929, todas las películas nominadas eran mudas, pero en esa época ya había nacido el cine sonoro y pronto este tipo de modalidad cinematográfica revolucionó al mundo con la primera película hablada, *El cantor de jazz* (Agramunt Oliver, 2016). El problema radicaba en que las películas empezaron a producirse en países con distintas lenguas y los demás los rechazaban por ser incomprensibles para los espectadores. El cine mudo lo entendían todos, pero con el sonido había inconvenientes (Rodríguez & Acevedo, s.f.). Una solución era realizar varias versiones de cada producción para poder utilizar los mismos decorados, pero en distintos idiomas.

Pero no todo podían ser buenas noticias en el mundo del cine y es que fueron varios los actores y actrices que tuvieron que abandonar sus carreras debido a las pésimas interpretaciones de los actores de doblaje. Muchos culparon al doblaje de causar influencias negativas sobre sus profesiones.

Los inicios del doblaje se remontan a principios del siglo xx, cuando en las películas mudas la figura de «explicador» se encargaba de contar lo que ocurría en la pantalla. Se trataba de una persona elocuente que se encargaba de divertir al público, tenía dotes de improvisación y facilidad de palabra. Algunos de los explicadores que llegaron a ser muy populares en la época fueron Tomás Borrás, Román Arce o Pedro González (Ávila, 1997a). El doblaje comenzó con la comedia *Los Competidores*, cuando estos profesionales del cine sincronizaron sus labios con los de la película mientras se proyectaba. Esto no fue más que una mera anécdota que hizo reír al público, pero dio paso a las siguientes grabaciones de diálogos sincronizados.

La invención del doblaje se atribuye a Edwin Hopkins y a Jacob Karol en el año 1928 con la película *The Flyer*. Este doblaje se realizó en alemán por lo que todavía no podemos hablar de doblaje en España. Sin embargo, para hablar del primer doblaje en

castellano debemos avanzar tan solo un año, ya que es en 1929 cuando se estrena *Rio Rita*, de Luther Reed. Para nuestra sorpresa, los primeros doblajes en castellano no se llevaron a cabo en España, sino en París, en un pueblo llamado Joinville-Le Point (Ávila, 1997a), aunque no todos los actores de doblaje eran españoles. Fue en 1932 cuando se dobló una película en castellano por actores españoles en su totalidad. Su título era *Entre la espada y la pared*. Según la actriz de doblaje Irene Guerrero de Luna, El primer estudio de doblaje se instauró en 1932. Fueron bautizados con el nombre de T.R.E.C.E (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles) (Ávila, El doblaje, 1997a).

Desde la Guerra Civil, se consolida la llamada Orden franquista de 23 de abril de 1941 (Ávila, 1997b) por la que hay una obligación de doblar todas las películas extranjeras: no se pronunciaban palabras malsonantes, no se hablaba ni de política ni de religión y no se mantenían relaciones sexuales delante de la cámara. Por ese motivo, el doblaje pasa a ser un instrumento de manipulación durante décadas. Un ejemplo de censura fue el de la película *Mogambo*, en la que se alteraron los guiones de doblaje para que una mujer no cometiese adulterio.

En nuestros días, la única censura que practica el doblaje consiste en la manipulación del idioma para que pueda ajustarse debidamente a los labios de los personajes sin perder el sentido del texto original (Rodríguez & Acevedo, s.f.). Esto sucede ya que la longitud de las palabras no coincide de una lengua a otra. Por ejemplo, en inglés las palabras y frases son más cortas que en castellano, por lo que en ocasiones se tiende a reducir el texto o a alterar la información, pero siempre intentando mantener el sentido y la intención del original.

3.2.3. Lengua y doblaje

Durante el franquismo se hicieron también doblajes en idiomas peninsulares, pero no fueron bien vistos por el régimen. Un aspecto muy importante por lo tanto es la influencia de la estándar, que con la ya mencionada Orden de 23 de abril se obligaba a doblar a castellano cualquier película extranjera en España. El doblaje pretende acercar a la gran pantalla a la mayor cantidad de personas posible y por eso la difusión de los medios audiovisuales tienen cada vez más posibilidades de expansión. Por ello, los

expertos recomiendan el uso del lenguaje estándar. El problema es que no hay una norma escrita que defina los criterios que han de seguirse para realizar el doblaje. No obstante, algunas cadenas de televisión siempre han trabajado para unificar estos criterios (Ávila, 1997b).

3.2.4. Proceso de traducción de guiones para doblaje

Desde que se inventó el doblaje en los años 30, no ha cambiado el proceso que se sigue para realizar proyecto de doblaje. Según Alejandro Ávila, el proceso de doblaje se inicia con la compra o la posesión de los derechos de explotación por parte del cliente, que posteriormente realiza un presupuesto. Con ello hace un casting para conseguir las voces que necesita (Ávila). El siguiente paso es el de traducción, que es lo que analizaremos en este trabajo. A partir de este momento se debe cotejar la imagen con el guion para no incurrir en errores de traducir elementos que no aparezcan en pantalla o, al contrario, que nos falte información.

La siguiente fase es la de ajuste, que según Rosa Agost (1999) existen distintos tipos de sincronía:

- a) Labial: se trata de que coincidan las letras que vemos en pantalla con el sonido.
- b) Isocronía: adaptar la oración para que se parezca a la longitud original.
- c) Quinésica: se utiliza para que se aprovechan los momentos en los que el personaje no aparece en pantalla.

Más tarde se realiza la producción, donde se repartirán las voces para realizar el doblaje. Por último, nos encontramos con la fase de mezclas, en la que los técnicos de sonido se encargan de unir las voces, los efectos, la música y todos los elementos para conseguir un producto de calidad.

3.2.5. Otros aspectos

El guion: según la Real Academia Española, un guion es un escrito en que breve y ordenadamente se han apuntado algunas ideas o cosas con objetivo de que sirva de guía para determinado fin. Así, el guion constituye la pauta que debemos seguir. El guionista brasileño Doc Comparato opina que el guion debe tener forma, drama o conflicto y ética (1989).

Existen distintos tipos de guion: original, traducido, ajuste, de ayudantía, de atril, del director y técnico. En este trabajo nos centraremos en analizar la traducción a través del guion original y del traducido.

a) Guion original: se trata del guion en el idioma original. En él aparecen los diálogos tal y como se han grabado para facilitar el trabajo a los agentes que intervienen en el doblaje. Este guion es el que utilizan los traductores, aunque siempre deberán cotejarlo con la imagen ya que en ocasiones habrá elementos que difieran.

b) Guion traducido: se corresponde con la traducción del original. En este caso se deberá comprobar que se ajusta a los diálogos que aparecen en pantalla (Ávila, 1997a).

3.3. La traducción para el público infantil

En este trabajo analizaremos las canciones de una serie de dibujos animados. Por ello, creemos conveniente hacer un apartado sobre traducción para el público infantil, así como de las características de la traducción de canciones que analizaremos posteriormente.

En las características de la traducción audiovisual ya adelantábamos los factores que se incluyen: emisor (director), mensaje (película, serie), medio (sala de cine, televisión) y receptor (público). No obstante, existen algunos autores que también consideran importante la edad, el desarrollo cognitivo y la inteligencia fílica del espectador (Rodríguez & Melgarejo, 2009). Para autores como Dorr, el conocimiento ilimitado del público infantil es una de las características principales que el traductor deberá tener en cuenta (1986).

En el lenguaje de animación se identifican los siguientes elementos (Barambones, 2009):

- Exclamaciones e interjecciones
- Nombres propios de personajes o lugares, que pueden seguir distintas estrategias de traducción como la adaptación o la no traducción (Borràs & Matamala, 2008).
- Escenas rimadas y atractivas para el niño gracias a su sonoridad
- Fórmulas estereotipadas de cuentos infantiles (Cano Calderón, 1993).
- Canciones, que permiten que la historia avance (Franzon, 2008a).

Otros autores como R. Oittinen (2000) y O'Connell (2003) han considerado en sus obras que los textos audiovisuales tienen las mismas características que las obras literarias infantiles. En el caso de la traducción infantil, se cree que se trata de una tarea de mayor facilidad debido al bajo nivel de vocabulario y de la gramática sencilla que se utiliza (ALPHATRAD SPAIN, s.f.).

En resumen, el cine para niños no es muy diferente de los textos infantiles. Así podemos distinguir varios rasgos que influirán la traducción:

- Contenido pedagógico: las películas de animación para niños suelen combinar entretenimiento y educación. Se suele utilizar expresiones y registro infantil para acercarse más al público (Bandura, 1977).
- Elementos característicos del formato audiovisual: dobles sentidos, chistes visuales, colorido, código musical, etc.
- Doble receptor: no debemos olvidar que este cine también suele dirigirse a un público adulto (Shavit, 1980). En este caso Zabalbeascoa (2000) propone una clasificación con la escala de blanco al negro. Así los textos exclusivamente para niños serían blancos y los de los adultos, negros. Con esto podemos decir que el gris se destinaría a obras para todos los públicos.

Dado que dentro de este mundo es habitual encontrarnos con segmentos musicales, nos centraremos en sus canciones. Por ello se hace necesario mencionar una serie de conceptos sobre las canciones.

3.4. Canciones

Si nos encontramos con canciones, autores como Comes i Anderiu explican que la traducción la realizan los letristas, aunque hay ocasiones en las que el traductor realiza una traducción literal del sentido de la canción y es el letrista quien se encarga de la adaptación musical (Comes i Anderiu, 2010).

Según Franzon (2008b), existen cinco estrategias de traducción: no traducción; traducción de la letra sin tener en cuenta la música; creación de una nueva letra respetando la música, pero sin conexión con el original; traducción de la letra y adecuación de la música; y traducción con adaptación completa. Por ello, para que una canción sea cantable el texto meta debe ser cantable, debe parecer que la música está adaptada a ella, tiene que tener rima y puede ser literal si no se cumplen los elementos anteriores (Franzon, 2008b). Así, las canciones que forman parte de la historia se traducen para que el público tenga acceso a toda la información (Chaume, 2012). No obstante, cuando se trata de contenido para adultos, se suele recurrir al subtítulo para no perder información (Chaume, 2004).

Según muchos autores, como Rosa Castro (2001), las canciones que aparecen en los largometrajes deben adaptarse a la música según los cuatro ritmos poéticos de la retórica clásica (intensidad, cantidad, tono y timbre). Un autor que ha estudiado la traducción de las letras de las canciones ha sido Peter Low (2005), quien describió el «Principio de Pentatlón». Según este principio, el traductor es un atleta que compite en cinco disciplinas y debe determinar en cuál obtener la mejor puntuación para ganar la competición. Las disciplinas son distintas, pero tienen relación entre ellas.

En su artículo *Singable translations of Songs*, Low (2003) define estas cinco disciplinas o criterios que se han de seguir para la traducción de canciones:

- Sentido: mantenerlo es importante y las restricciones de las canciones hacen que sea necesaria la adaptación. El traductor debe tener en cuenta cuál es el mensaje que transmite y comunica la canción (Chaume, 2012), debido a que en muchas ocasiones contiene una historia en sí misma.

- «Cantabilidad»: se describe como la preocupación por la fonética, la articulación del cantante y la expresión musical (Franzon, 2015). Low (2003) lo considera como el criterio más importante. Si consideramos que una palabra es correcta semánticamente, debemos comprobar que también que no sea difícil de cantar. En el inglés ocurre que las palabras tienen más consonantes, al igual que ocurre con el alemán o el ruso. Sin embargo, en lenguas como el español, el italiano o el francés, hay menos, por lo que es más fácil de cantar (Emmons, 2012).

Otro aspecto que mencionaremos en el análisis es el «fortísimo» (Low, 2003). Consiste en encontrar las palabras más importantes para intentar traducirlas en el mismo lugar que en el original. Por todo ello, el traductor debe buscar equivalentes adecuados para que la canción resulte cantable. Algo que también tiene que ver con este apartado es que en inglés las sílabas suelen terminar más en consonante (cerradas) que en vocal (abiertas) a diferencia del español, donde predominan las abiertas.

- Rima: se han realizado varios estudios sobre el mantenimiento de la rima en la traducción de canciones y los autores no están de acuerdo los unos con los otros. Peter Low (2006) plantea tres preguntas antes de traducir una canción: ¿están presentes en el texto original?, ¿es un aspecto importante en la lengua original? y ¿la canción es cómica? Low destaca que el traductor puede ser flexible y que la «cantabilidad» de la rima no tiene por qué coincidir en las dos lenguas. Lo que se debería hacer es ver las rimas de la lengua de origen e intentar reproducir las partes más importantes de la letra. En el caso del español, por ejemplo, existe un gran número de formas verbales, mientras que en inglés hay solo cuatro. Por ello, en este caso, el traductor cuenta con mucha más variedad de traducción que el inglés (Levy, 2011).

- Ritmo: en este apartado tenemos que tener en cuenta el número de sílabas y su acentuación (Levy, 2011). En el caso del número, lo más deseable es que coincida en lengua origen y lengua meta (Low, 2005). Cuando el verso tenga hasta

ocho sílabas diremos que es un verso de arte menor y lo indicaremos con la letra en minúscula. Cuando tenga más de ocho, será de arte mayor. En el caso de la acentuación, en lo que debemos fijarnos al contar las sílabas es que cuando un verso termina en una palabra aguda se suma una sílaba al cómputo del verso. Sin embargo, si termina en una palabra esdrújula, se resta (Quillis, 1969) Por ello el traductor debe dedicarle especial atención en este apartado al número de sílabas de la canción y saber dónde puede añadirlas u omitirlas (Castillo Díaz, 2017).

- Naturalidad: Low lo considera también un aspecto importante, pues no considera que haya que hacerse una canción a menos que vaya a ser cantada (2003). La letra debe ser clara a la hora de trasladar el mensaje de una lengua a otra y el mensaje debe transmitirse una vez. Por ello se debe hacer lo más naturalmente posible.

Con esta información, a la hora de realizar nuestro análisis de traducción veremos si se han tenido en cuenta las características anteriormente citadas.

4. Metodología del trabajo

Una vez decidido el tema que abordamos en este trabajo, hubo varias fases. Primero debíamos recopilar toda la información posible sobre el tema para tener una amplia bibliografía que nos permitiese acotar la temática y elaborar el marco teórico. Se procedió a la lectura de varios libros como: *El doblaje*, de Alejandro Ávila e *Ideología y traducción*, de Mabel Richard Marset. Gracias a la lectura de estos libros, se obtuvo mayor bibliografía sobre el doblaje, que se fue consultando posteriormente. A su vez se encontraron artículos en páginas web, así como otros trabajos de fin de grado y tesis doctorales que también ayudaron a la elaboración de esta.

Después de haber leído toda la documentación encontrada, se procedió a acotar el trabajo. Habíamos leído sobre muchos temas relacionados con el doblaje, pero nos llamó la atención que de la traducción de canciones solo habían hablado pocos autores. Por ello decidimos centrarnos en este ámbito y así poder aprender algo de lo que no nos han hablado en la carrera.

Dado que este trabajo pretende analizar el doblaje de las series de dibujos animados, en concreto de la traducción de las canciones, hemos creído conveniente el estudio de algunos capítulos de una de estas series. Después de haber leído varios artículos y obras de autores como Chaume, Franzon, Comes i Anderiu o Low, hemos decidido realizar el análisis según el «Principio de Pentatlón» descrito por Low (2005). Este análisis se llevará a cabo teniendo en cuenta los cinco principios que un traductor debe tener en cuenta a la hora de traducir una canción (sentido, «cantabilidad», rima, ritmo y naturalidad).

Para elaborar un Trabajo de Fin de Grado completo y así demostrar las competencias adquiridas durante la carrera, se analizarán tres canciones de la serie de dibujos *Phineas y Ferb*:

- La canción *Today is gonna be a great day*, tema principal de la serie.
- La canción del capítulo *El tema del día, Aglet song*
- La canción del capítulo *El cumpleaños de mami, Mom it's your birthday*.

Con esta elección, en el análisis se pretende tener en cuenta dos aspectos: primero, la traducción como resultado y no como proceso del capítulo, y segundo, la traducción de las canciones que aparezcan durante los capítulos elegidos. Para el análisis se utilizarán unas tablas en las que aparezcan TO y el TM. Primero se pondrá el ejemplo de lo que vayamos a explicar en una tabla y posteriormente aparecerá la explicación. Para destacar los ejemplos utilizaremos una tabla como la siguiente:

TO	TM

En ella se subrayará la parte que hayamos destacado en el ejemplo. Cuando hablemos de la rima se utilizarán colores para destacarla y cuando analicemos el ritmo la tabla tendrá dos columnas más para indicar el número de sílabas.

TO		TM	

Una vez que se comparen los textos originales (TO) y los traducidos al castellano (TM), se procederá a elaborar una serie de conclusiones en cuanto a las opciones que ha elegido el traductor y su coincidencia en las demás canciones. En este apartado responderemos a las preguntas de investigación expuestas anteriormente.

5. Análisis

5.1. *Today is gonna be a great day*

Sentido. En esta canción no se repite ninguna estrofa, ya que, al tratarse del tema principal, es corta y no hay tiempo suficiente para repetición alguna. Como se trata de la canción que introduce la serie, toda la información que se da es relevante, pues narra las historias que sucederán en los futuros capítulos. Si analizamos la canción, podemos ver que la historia que contiene va ligada a las imágenes en pantalla, por lo que debemos prestar más atención a la hora de la traducción.

TO	TM
<i>Or climbing up the Eiffel Tower</i>	<i>O escalar la Torre Eiffel</i>
<i>Discovering something that doesn't exist</i>	<i>Descubramos algo que nunca existió</i>
<i>There's a whole lot of stuff to do</i>	<i>Mucho hay por hacer</i>

Con esto vemos que hay versos que se han traducido literalmente y otros en los que el traductor ha sido más libre. En estos últimos el traductor ha preferido prestar más atención a otros de los criterios (rima o ritmo, por ejemplo) en lugar de a la precisión semántica. En los casos anteriores se ha recurrido a la literalidad.

TO	TM
<i>There's a 104 days os summer vacation</i>	<i>Más o menos 100 días hay de vacaciones</i>
<i>Finding a <u>dodo bird</u></i>	<i>un <u>ave en extinción</u></i>
<i>Before school starts this fall</i>	<i>Antes de ir otra vez a estudiar</i>

En las oraciones de los ejemplos anteriores se ha sido literal y además se ha mantenido el sentido. Sin embargo, también hay algunas en las que no se ha utilizado este recurso, pero sí que se ha mantenido también. En el primer ejemplo se ha preferido mantener el ritmo y ajustar el número de sílabas. En el segundo, como la canción está supeditada a la imagen, se ha preferido sustituir *dodo bird* por *ave en extinción*, puesto que, si hacemos una búsqueda, el dodo o dronte es un ave extinta, así que el sentido se ha

mantenido y adaptado a la imagen. En el último ejemplo, en inglés pondría literalmente *antes de que el colegio empiece en otoño*, pero como ir al colegio se presupone que implica el estudio, el sentido se ha mantenido.

TO	TM
<i>Surfing tidal waves</i>	<i>Busco temporal</i>
<i>Building a rocket</i>	<i>Hacer un puente</i>

Como hemos visto, en las oraciones anteriores se ha optado por un uso alterno de la literalidad. No obstante, hay partes de la canción en español que ni se han traducido literalmente, ni coinciden en sentido. En estos ejemplos comprobamos cómo en el original se están refiriendo a la imagen y en la traducción tampoco se ha tenido en cuenta. En general, en la canción se conserva el sentido, ya que se trata de las cosas que van a hacer Phineas y Ferb durante el verano, que además aparecen en la imagen, pero en los últimos ejemplos el sentido se ha perdido.

«Cantabilidad». Como ya hemos avanzado en el apartado anterior, se está contando una historia que se transmite a través de la letra y la imagen. Por ello, la canción y el texto se deben adaptar a la lengua meta. Al ver la letra del original, nos damos cuenta de que la mayor parte de los versos terminan en sílabas cerradas, algo que se ha mantenido en la traducción.

TO	TM
<i>Dis<u>cover</u>ing <u>some</u>thing that doesn't <u>exist</u></i>	<i>Desc<u>ub</u>ramos <u>alq</u>o que nunca <u>existió</u></i>
<i>Or <u>giving</u> a monkey a shower</i>	<i>Bañ<u>em</u>os a un mono con <u>gel</u></i>
<i><u>Surfing</u> tidal <u>waves</u></i>	<i><u>Busco</u> <u>temporal</u></i>

Otro aspecto que debemos destacar es el «fortísimo», pues la posición de las sílabas que acaparan la atención coincide en su mayoría en las dos versiones y hace que sea cantable. Estos son algunos ejemplos de esta característica.

Rima. Para este apartado, hemos creído conveniente analizar estrofa por estrofa y ver las características de la rima en las dos versiones.

TO		TM	
<i>There's a 104 days of summer vacation</i>	A	<i>Más o menos 100 días hay de vacaciones</i>	A
<i>And school comes along just to end it</i>	B	<i>Y llegan las clases de nuevo</i>	B
<i>So the annual problem of our generation</i>	A	<i>Un problema en verano y en ocasiones</i>	A
<i>Is finding a good way to spend it</i>	B	<i>Es cómo pasarlo de miedo</i>	B

En la primera estrofa coincide la rima ABAB en las dos versiones y en ambas se produce rima consonante en el primer y tercer verso y asonante en el segundo y cuarto con una rima pareada.

TO		TM	
<i>Building a rocket</i>	a	<i>Hacer un puente,</i>	a
<i>Or fighting a mummy</i>	b	<i>Luchar contra momias</i>	b
<i>Or climbing up the Eiffel Tower</i>	c	<i>Escalar la torre Eiffel</i>	c
<i>Discovering something that doesn't exist</i>	D	<i>Descubramos algo que nunca existió</i>	D
<i>Or giving a monkey a shower</i>	C	<i>Bañemos a un mono con gel</i>	C

En la siguiente estrofa también coincide la única rima que hay. En inglés se rima *Tower* y *shower*, mientras que en español es *Eiffel* y *gel*.

TO		TM	
<i>Surfing tidal waves</i>	a	<i>Busco temporal</i>	a
<i>Creating nanobots</i>	b	<i>O vida artificial</i>	a
<i>Or locating Frankenstein's brain</i>	c	<i>Sesos de Frankenstein</i>	b
<i>Finding a dodo bird</i>	b	<i>Un ave en extinción</i>	c
<i>Painting a continent</i>	d	<i>Pintemos la nación</i>	c
<i>Or driving your sister insane</i>	c	<i>O hagámosla enloquecer</i>	b

La traducción de la siguiente parte está compuesta por dos estrofas que tienen en mismo tipo de rima *aab* y *ccb*. En ella riman los dos primeros versos y el último quedaría suelto. En este caso, los dos primeros versos van pareados y los últimos de cada estrofa tienen rima asonante. En el original, no hay rima más allá de *brain* con *insane*, en comparación con los últimos versos del español. Además, la rima es consonante en el caso del español, salvo los últimos versos y asonante en el inglés.

TO		TM	
<i>As you can see</i>	a	<i>Como veréis</i>	a
<i>There's a whole lot of stuff to do</i>	b	<i>Mucho hay por hacer</i>	b
<i>Before school starts this fall</i>	c	<i>Antes de ir otra vez a estudiar</i>	C
<i>So stick with us 'cause Phineas and Ferb</i>	D	<i>Quedaos aquí con Phineas y con Ferb</i>	D
<i>Are gonna do it all</i>	c	<i>Que haremos eso y más</i>	c
<i>So stick with us 'cause Phineas and Ferb</i>	D	<i>Quedaos aquí con Phineas y con Ferb</i>	D
<i>Are gonna do it all!</i>	c	<i>Que haremos eso y más</i>	c

La última estrofa del inglés tiene siete versos. Los cuatro últimos riman entre sí con rima consonante al tratarse de repeticiones. Además, el tercer verso también rima con el quinto y el séptimo. En la traducción coincide la rima en los últimos cuatro versos con el original. También se rima con el tercer verso y, en este caso, también el segundo con el cuarto y el sexto.

Ritmo. En este apartado debemos fijarnos en el número de sílabas y en su acentuación. En cuanto al cómputo, prácticamente toda la canción coincide en las sílabas y solo hay algún verso en mitad de la canción que queda suelto en la traducción.

TO		TM	
<i>Or locating Frankenstein brain</i>	8	<i>Sesos de Frankenstein</i>	6
<i>Or climbing up the Eiffel Tower</i>	9	<i>Escalar la torre Eiffel</i>	8

En este caso la diferencia es de una o dos sílabas, por lo que el ritmo cambia ligeramente.

TO		TM	
<i>There's a 104 days of summer vacation</i>	13	<i>Más o menos 100 días hay de vacaciones</i>	13
<i>And school comes along just to end it</i>	9	<i>Y llegan las clases de nuevo</i>	9
<i>So the annual problem of our generation</i>	13	<i>Un problema en verano y en ocasiones</i>	13
<i>Is finding a good way to spend it</i>	9	<i>Es como pasarlo de miedo</i>	9
<i>Discovering something that doesn't exist</i>	12	<i>Descubramos algo que nunca existió</i>	12
<i>Or giving a monkey a shower</i>	9	<i>Bañemos a un mono con gel</i>	9

El hecho de que en el resto de la canción sí coincidan las sílabas hace que la canción conserve su ritmo a pesar de que, como ya hemos mencionado antes, el sentido no sea el mismo. Estos son algunos ejemplos de cuando sí coinciden.

Naturalidad. Al tratarse de una canción de una serie de dibujos animados dirigida a los niños, utiliza un lenguaje estándar y fácil de comprender y cantar. El mensaje se transmite directamente y como mencionábamos en el apartado de sentido, la letra está supeditada a la imagen. Esto hace que la dificultad de traducción aumente, pero en este caso se ha conseguido respetar este criterio. A pesar de que haya ocasiones en las que no se ha respetado el sentido, el mantenimiento de la rima y del ritmo ha hecho que la canción traducida se pueda cantar naturalmente.

5.2. *Aglet song*

Sentido. Como hemos mencionado anteriormente, lo importante de la letra es el mensaje (Low, 2005). En este caso, en el original se habla sobre *el herrete* (la punta del cordón de un zapato), ya que llevan todo el capítulo intentando que la palabra no caiga en desuso.

TO	TM
<i>It's time to loosen your tongue</i>	<i>Y sin pelos en la lengua</i>
<i>And in the end, the most important thing Is that we never forget The end of a shoelace is called—</i>	<i>La punta del cordón no os olvidéis Que tiene un nombre especial Porque siempre sabréis que se llama</i>

Esta canción, como las demás de esta serie, contiene una historia en sí misma y por ello el traductor no solo debe ceñirse a la imagen, sino al contenido de esta. El traductor ha sido bastante libre a la hora de traducirla, pero ha respetado el sentido. Como vemos en los ejemplos, muchas de las frases no se han traducido literalmente, pero dicen lo mismo.

TO		TM	
<i><u>A-G-L-E-T</u> don't forget it!</i>	9	<i>La canción del club del <u>herrete</u></i>	9

En el caso del estribillo el cambio ha sido más notable. El traductor se ha fijado en la historia y ha encontrado palabras que rimasen. En el original se deletrea *aglet* (herrete en inglés) y aparece en prácticamente todas las ocasiones en imagen escrito (en carteles, en pantallas, o el público lo lleva pintado). Como el estribillo es una parte que se repite y causa más sensación en el público, el traductor debe poner especial atención en él, pues contiene información importante (Low, 2003). En esta canción no se puede concebir la traducción literal, ya que no daría tiempo a deletrear *herrete* y seguir con la canción. Por ello el traductor ha decidido mantener el número de sílabas para mantener el sentido y que sea cantable.

«Cantabilidad». Este es uno de los criterios más importantes a la hora de traducir canciones (Low, 2003). En este caso también es importante la historia que el traductor debe transmitir a través de la canción y que consiga que parezca que la canción se haya escrito en español.

TO	TM
<i>Through the eye of the needle</i>	<i>Por el ojo de una aguja</i>
<i>It's time to loosen your tongue</i>	<i>Y sin pelos en la lengua</i>
<i>A-G-L-E-T don't forget it</i>	<i>La canción del club del herrete</i>
<i>We're tying the world together</i>	<i>Que nos une a todo el mundo</i>
<i>We're gonna tie the world together</i>	<i>Que nos une a todo el mundo</i>

Esta canción, en la lengua origen, se caracteriza por la presencia de sílabas cerradas. Como el español no tiene tantas sílabas de este tipo, se pueden estirar y manipularse para encajar en el ritmo de la letra. Al terminar los versos en vocal, hace que sea más cantable.

TO	TM
<i><u>A-G-L-E-T</u> don't forget it</i>	<i>La canción del club del <u>herrete</u></i>

Durante todo el capítulo, se ha traducido *aglet* por *herrete*, ya que era el significado literal, tenía mucha importancia en la imagen y se hablaba de ello constantemente. A la hora de traducirlo para la canción, el problema es que es difícil de cantar en los versos tan cortos, ya que en español la palabra tiene más letras. Por ello, el traductor ha decidido invertir el orden de las frases quedando *herrete* en segunda posición y no en primera como en inglés.

TO	TM
<i>Through the <u>eye</u> of the <u>needle</u></i>	<i>Por el <u>ojo</u> de una <u>aguja</u></i>
<i>It's time to <u>loosen</u> your <u>tongue</u></i>	<i>Y sin <u>pelos</u> en la <u>lengua</u></i>

Además, hay palabras que están marcadas fuertemente para otorgarles más visibilidad. En la original dice: *through the eye of the needle/ it's time to loosen your tongue*, y hace énfasis en *eye* y *needle*, así como en *loosen* y *tongue*. En esta traducción, la literalidad ha funcionado no solo por transmitir el mismo sentido, sino porque en la versión en español, el relieve del verso está en las mismas palabras a pesar de que se consigue con otros fonemas.

Rima. En el texto original solo rima el estribillo y se trata de rima consonante, ya que coinciden tanto vocales como consonantes.

TO		TM	
<i>A-G-L-E-T don't forget it</i>	A	<i>La canción del club del herrete</i>	A
<i>A-G-L-E-T don't forget it</i>	A	<i>La canción del club del herrete</i>	A
<i>We're tying the world together</i>	b	<i>Que nos une a todo el mundo</i>	b
<i>We're tying the word together</i>	b	<i>Que nos une a todo el mundo</i>	b
<i>We're gonna tie the world together</i>	b	<i>Que nos une a todo el mundo</i>	b
<i>We're gonna tie the world together</i>	b	<i>Que nos une a todo el mundo</i>	b

En la traducción se ha repetido el mismo esquema: traducir el sentido y repetir las mismas partes de la canción. Por ello, en las dos versiones coinciden consonantes y vocales, así que la rima es consonante (AAbbbb).

TO	TM
<i>Through the eye of the needle</i>	<i>Por el ojo de una aguja</i>
<i>It's time to loosen your tongue</i>	<i>Y sin pelos en la lengua (asonante)</i>
<i>Get's us all up on your feet</i>	<i>Levantándonos así</i>
<i>Yeah, yeah, yeah</i>	<i>Sí, sí, sí (consonante)</i>
<i>And in the end , the most important thing</i>	<i>La punta del cordón no os olvidéis</i>
<i>Is that we never forget</i>	<i>Que tiene un nombre especial</i>
<i>The end of the shoelace is called the—</i>	<i>Por siempre sabréis (consonante) que se llama—</i>

En el resto de la canción original no hay apenas rimas, pero en la traducción sí que podemos ver algunas.

Ritmo. Podemos ver que el número de sílabas no coincide en las dos versiones.

TO		TM	
<i>Through the eye of the needle</i>	7	<i>Por el ojo de una aguja</i>	8
<i>It's time to loosen your tongue</i>	7	<i>Y sin pelos en la lengua</i>	8
<i>Got a tip how to make ends meet</i>	9	<i>cantaremos todos juntos</i>	8
<i>A-G-L-E-T Don't forget it</i>	10	<i>La canción del club del herrete</i>	9
<i>Get's us all up on our feet,</i>	8	<i>Levantándonos así,</i>	8
<i>Yeah, yeah, yeah</i>	4	<i>Sí, sí, sí.</i>	4
<i>A-G-L-E-T (Aglet!) Don't forget it</i>	10	<i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i>	9
<i>A-G-L-E-T (Aglet!) Don't forget it</i>	10	<i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i>	9
<i>A-G-L-E-T (Aglet!) Don't forget it</i>	10	<i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i>	9
<i>We're tying the world together</i>	8	<i>(Que nos une a todo el mundo).</i>	8
<i>We're tying the world together</i>	8	<i>(Que nos une a todo el mundo).</i>	8
<i>We're gonna tie the world together</i>	9	<i>(Que nos une a todo el mundo).</i>	8
<i>We're gonna tie the world together</i>	9	<i>(Que nos une a todo el mundo).</i>	8
<i>A-G-L-E-T (Aglet !) Don't forget it</i>	10	<i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i>	9
<i>One word at a time !</i>	6	<i>Con voz y acción.</i>	5
<i>And in the end, the most important thing</i>	11	<i>La punta del cordón no os olvidéis.</i>	11
<i>Is that we never forget</i>	8	<i>Que tiene un nombre especial.</i>	8
<i>The end of a shoelace is called the-</i>	10	<i>Por siempre sabréis que se llama...</i>	9
<i>The... Uh...</i>	2	<i>el... ah...</i>	2

En el inglés se mezclan los versos de arte mayor (más de ocho sílabas) y los de arte menor (hasta ocho sílabas) al igual que en el español, pero no coinciden en las mismas posiciones. Esto hace que en el mismo periodo de tiempo se deban cantar

distintas sílabas en cada idioma, por lo que el ritmo sí que cambia —aunque muy ligeramente— ya que la diferencia suele ser de apenas una sílaba. Como en esta traducción se tiene más en cuenta la acentuación que el cómputo de sílabas, se corrobora este criterio de la teoría de Low (2003).

Naturalidad. El hecho de que haya un orden y un registro adecuado y no anormal en los versos hace que la canción se entienda bien y el mensaje quede claro desde el principio. La canción cumple el requisito de la naturalidad, pues se puede cantar y entenderse fácilmente. Las frases son cortas y no muy rápidas (a pesar de que, en inglés, va un poco más lento al alargar las sílabas).

Como durante todo el capítulo se ha hablado de los herretes y aparecen repetidamente en la imagen no se producen malentendidos. A pesar de que ha sido una buena elección cambiar el estribillo para conseguir que se cante bien y rime, no encaja con la imagen. Como avanzábamos en el apartado de *sentido*, mientras cantan aparece la palabra *aglet* en carteles o pancartas que lleva el público. Por ello, como no aparece la palabra *herrete* por ningún sitio, se nota que se trata de una traducción. Esto ha sido una cuestión muy discutida en el mundo de la traducción en general, pero creemos que, a pesar de eso, ha sido una traducción muy acertada.

5.3. *Mom it's your birthday*

Sentido. Lo primero en lo que nos fijamos en la tercera canción es que no tiene estribillo. Si la canción tuviese estribillo, el traductor pondría especial atención en él debido a la repetición de este. Al no tenerlo, toda la canción es importante y se deberá determinar a qué principio del pentatlón hay que darle más importancia. Las dos versiones tienen el mismo sentido si las analizamos. En el capítulo donde aparecen es el cumpleaños de la madre de Phineas y Ferb. Es por ello por lo que Candace le escribe una canción que podemos oír al final del capítulo. En ella Candace describe la relación con su madre, así como con sus hermanos en ambas versiones.

TO	TM
<i>Mom it's your birthday</i> <i>Thanks for all the care and love you give</i>	<i>Mami, es tu cumple</i> <i>Gracias por el cariño que nos das</i>
<i>Not to mention the meals</i> <i>And times i get kind of nervous</i> <i>And forget to tell you how I feel</i>	<i>Por no hablar de comidas</i> <i>Me pongo a veces nerviosa</i> <i>Y no digo lo que siento al fin</i>

Para la primera parte de la canción se ha optado por una traducción literal, por lo que el sentido se respeta en todo momento a la vez que se conserva el ritmo, algo que veremos más adelante.

TO	TM
<i>I'm a little high-strung</i> <i>It's just because I'm young</i> <i>Mom, I adore ya</i> <i>And I'll do anything for ya</i>	<i>Yo me suelo irritar</i> <i>Me debes perdonar</i> <i>Pero preciosa</i> <i>Por ti hago yo cualquier cosa</i>

En el caso de la siguiente estrofa se ha preferido mantener la rima y el número de sílabas y no ser literal. No obstante, el sentido sigue siendo el mismo. En ambas canciones Candace explica a su madre que, aunque a veces pierda el control y se ponga nerviosa, haría lo que fuera por ella.

TO	TM
<i>Although my brothers make me frantic</i> <i>With every single crazy antic</i> <i>And when I'm bouncin' off the walls</i> <i>You're the one who stays calm</i> <i>(You're the one who stays calm)</i> <i>Because you love me for who I am</i> <i>I'll always love you, Mom !</i>	<i>Si mis hermanos me enloquecen</i> <i>Con sus locuras y sandeces</i> <i>Y cuando me hacen explotar</i> <i>Tú me sabes calmar</i> <i>(Tú me sabes calmar)</i> <i>Por aceptarme, por lo que das</i> <i>Todo mi amor tendrás</i>

En general se ha mantenido el sentido en las dos versiones, aunque en ocasiones la literalidad no haya funcionado. En la última estrofa sí que ha funcionado y el sentido también se ha mantenido: cuando sus hermanos la ponen nerviosa, su madre sabe mantener la calma. En la estrofa en inglés dice: *you're the one who stays calm*, que se ha traducido por *tú me sabes calmar*. En este caso no ha sido una traducción exacta, pero el sentido de que se mantiene la calma está en las dos versiones. Lo mismo ocurre con los dos últimos versos, en los que por mantener la rima se han alejado de la exactitud, pero se ha mantenido el sentido.

«Cantabilidad». En esta tercera canción también se ha traducido y adaptado el texto meta a la música (Franzon, 2008b) y se ha conseguido que las dos sean cantables. A pesar de que la versión original se caracteriza por los monosílabos, se han sabido encajar las palabras más largas en español en la música de fondo.

TO	TM
<i>I'm a little <u>high-strung</u></i> <i>It's just because I'm <u>young</u></i>	<i>Yo me suelo <u>irritar</u></i> <i>Me debes <u>perdonar</u></i>
<i>Although my <u>brothers</u> make me <u>frantic</u></i> <i>With every <u>single</u> crazy <u>antic</u></i> <i>And when I'm <u>bouncin'</u> off the walls</i> <i>You're the <u>one</u> who stays calm</i>	<i>Si mis <u>hermanos</u> me <u>enloquecen</u></i> <i>Con sus locuras y <u>sandeces</u></i> <i>Y cuando <u>me hacen</u> explotar</i> <i>Tú me <u>sabes</u> calmar</i>

Otro aspecto que ha favorecido la «cantabilidad» ha sido el «fortísimo» de algunas palabras, pues se han mantenido en la misma posición donde recae la fuerza del original. Esto ocurre en las dos últimas estrofas, donde el acento está en la última sílaba del verso o en palabras anteriores.

Rima. Lo que primero vemos es que en el original sí que hay rima y que aparece en prácticamente toda la canción, por lo que es algo que debemos tener en cuenta.

TO	TM
<i>I'm a little high-strung</i>	<i>Yo me suelo irritar</i>
<i>It's just because I'm young</i>	<i>Me debes perdonar</i>
<i>You're the one who stays calm</i>	<i>Tú me sabes calmar</i>

Al analizar la versión en español, comprobamos que esta canción ha sido más fácil de rimar que las anteriores, ya que se sustituyen algunos sustantivos o adjetivos por verbos en infinitivo.

TO		TM	
<i>I'm a little high-strung</i>	a	<i>Yo me suelo irritar</i>	a
<i>It's just because I'm young</i>	a	<i>Me debes perdonar</i>	a
<i>Mom I adore ya</i>	b	<i>Pero preciosa</i>	b
<i>And I'll do anything for ya</i>	b	<i>Por ti hago yo cualquier cosa</i>	b

En original hay rimas asonantes en la primera parte y rimas consonantes en las dos últimas estrofas, algo que se conserva en la traducción. Así encontramos *strung/young* o *frantic/antic* como ejemplos de rima consonante y *calm/wall* o *meal/feel* como asonante. Lo mismo ocurre en la traducción con las rimas consonantes de los infinitivos de la primera conjugación *irritar/perdonar/calmar* o *preciosa/cosa*.

TO		TM	
<i>Mom it's your birth</i> day	a	<i>Mami es tu cumple</i>	a
<i>Thanks for all the care and love you</i> give	b	<i>Gracias por el cariño que nos</i> das	b
<i>Not to mention the</i> meals	b	<i>Por no hablar de</i> comidas	b
<i>And times I get kind of</i> nervous	c	<i>Me pongo a veces</i> nerviosa	c
<i>And forget to tell you how I</i> feel	b	<i>Y no digo lo que siento al</i> fin	d

Por último, si nos fijamos en el tipo de rima de cada versión vemos que coinciden todos los versos menos uno. En la primera parte del inglés sigue el orden de abbcb mientras que en el español queda un verso libre abbcd. Como curiosidad podemos destacar que este verso libre sí que coincide en rima asonante con el inglés: *and forget to tell you how I feel / y no digo lo que siento al fin*. Esto sugiere un criterio de ritmo y «cantabilidad».

TO		TM	
<i>I'm a little high-</i> strung	a	<i>Yo me suelo</i> irritar	a
<i>It's just because I'm</i> young	a	<i>Me debes</i> perdonar	a
<i>Mom, I adore</i> ya	b	<i>Pero</i> preciosa	b
<i>And I'll do anything for</i> ya!	b	<i>Por ti hago yo cualquier</i> cosa	b
<i>Although my brothers make me</i> frantic	A	<i>Si mis hermanos me</i> enloquecen	A
<i>With every single crazy</i> antic	A	<i>Con sus locuras y</i> sandeces	A
<i>And when I'm bouncin' off the</i> walls	b	<i>Y cuando me hacen</i> explotar	b
<i>You're the one who stays</i> calm	b	<i>Tú me sabes</i> calmar	b
<i>Because you love me for who I</i> am	c	<i>Por aceptarme, por lo que</i> das	C
<i>I'll always love you, Mom!</i>	c	<i>Todo mi amor</i> tendrás	C

En las dos últimas estrofas aparecen rimas pareadas, pues los versos riman de dos en dos tanto en la original como en la traducción.

Ritmo. Si seguimos el método de Levy (2011), vemos que el número de sílabas coincide en las dos versiones y que la acentuación silábica también. Esto hace que la canción tenga el mismo ritmo en las dos versiones.

TO		TM	
<i>Mom it's your birthday</i>	5	<i>Mami es tu cumple</i>	5
<i><u>Thanks for all the care and love you give</u></i>	10	<i><u>Gracias por el cariño que nos das</u></i>	11
<i>Not to mention the meals</i>	7	<i>Por no hablar de comida</i>	7
<i>And times I get kind of nervous</i>	8	<i>Me pongo a veces nerviosa</i>	8
<i>And forget to tell you how I feel</i>	10	<i>Y no digo lo que siento al fin</i>	10
<i>I'm a little high-strung</i>	7	<i>Yo me suelo irritar</i>	7
<i>It's just because I'm young</i>	7	<i>Me debes perdonar</i>	7
<i>Mom, I adore ya</i>	5	<i>Pero preciosa</i>	5
<i>And I'll do anything for ya!</i>	8	<i>Por ti hago yo cualquier cosa</i>	8
<i>Although my brothers make me frantic</i>	9	<i>Si mis hermanos me enloquecen</i>	9
<i>With every single crazy antic</i>	9	<i>Con sus locuras y sandeces</i>	9
<i>And when I'm bouncin' off the walls</i>	9	<i>Y cuando me hacen explotar</i>	9
<i>You're the one who stays calm</i>	7	<i>Tú me sabes calmar</i>	7
<i>Because you love me for who I am</i>	10	<i>Por aceptarme, por lo que das</i>	10
<i>I'll always love you, Mom !</i>	7	<i>Todo mi amor tendrás</i>	7

Comprobamos que hay versos de arte menor y de arte mayor. A pesar de que el inglés suele tener más sílabas cortas que el español, se podía haber recurrido a la omisión, pero en este caso el cómputo silábico coincide a pesar de que en algunas ocasiones se ha sido literal y en otras no, como comentábamos en el apartado de sentido. Podemos destacar que hay un único verso en el que no coincide el número de sílabas. En el caso del inglés *Thanks for all the care and love you give* son diez sílabas y en el español *Gracias por el cariño que nos das* son 11. En este caso, a la hora de interpretar la canción, el cantante

ha tenido que pronunciar *gracias* (dos sílabas) en el espacio de tiempo de *thanks* (una sílaba) y puede que cambie un poco el ritmo, aunque solo se trate de una sílaba.

Naturalidad. La letra de una canción debe comunicar el mensaje directamente y de forma clara (Low, 2005). Por ello, a la hora de traducir debería ocurrir lo mismo. El traductor debe fijarse en el registro, que en este caso es estándar y se ha mantenido en la traducción. Es para todos los públicos y más en especial para niños, por lo que debe ser fácil de entender y de cantar. En este caso se ha mantenido la rima en todo momento, algo que también forma parte de la naturalidad de una canción según autores como Jean Stephenson Wilson (2014). Por todo ello, la traducción cumple el criterio de naturalidad.

5.4. Conclusiones del análisis

Esta serie ha sido un buen objeto de estudio, puesto que plantea tanto las dificultades específicas de la traducción audiovisual, como las de las canciones. En ella, prácticamente todos los capítulos tienen partes en las que cantan, que ayudan a que se siga la historia y a que los espectadores aprendan y se diviertan.

Si repasamos los criterios analizados en los ejemplos, comprobamos que todos han desempeñado un papel importante cuando se ha realizado la traducción. El primero de ellos sería el sentido. Lo que destacamos es que las canciones de esta serie son cortas y no suelen tener un estribillo. Además, para poder respetar el sentido es muy importante reconocer que la canción narra una historia que tiene que ver con el capítulo, por lo que es esencial para seguir la trama.

Otro aspecto que cabe destacar es la supeditación a la imagen, ya que en las tres canciones se hace referencia en varias ocasiones a objetos o carteles que aparecen en pantalla. Como ejemplo hemos destacado la palabra *herrete*, que aparece constantemente escrita en pantalla en inglés (*aglet*) y en la canción de introducción a la serie se presentan los planes de Phineas y Ferb y se describen, por lo que se debe prestar especial atención a estas partes.

Otro criterio que tenemos en cuenta en este apartado es la literalidad. En las versiones traducidas se ha hecho uso de ella cuando se ha podido. Esto quiere decir que mientras que podamos, podemos ser literales y adaptar la rima, el ritmo y conseguir que encaje con la imagen. Pero hay ocasiones en las que ha sido imposible y se ha preferido dar más importancia a otros criterios para conseguir que la canción sea cantable. Hemos comprobado que en estos casos la literalidad ha funcionado y se ha mantenido el sentido de la canción, pero en ocasiones se ha preferido ser fiel a otros criterios.

En general, los ejemplos son fáciles de cantar y coinciden los golpes fuertes que acentúan la canción. Para que la letra se adapte a la música, se alargan las vocales en ambos idiomas. Cuando ha surgido alguna dificultad como en el caso del *herrete*, en el que el sentido o la rima cambiaban, se ha solucionado apelando a otros criterios.

En términos generales la rima también se mantiene en las versiones traducidas, aunque no se consiga con los mismos fonemas. Si en los originales se utiliza la rima, el traductor intenta mantenerla, ya que el *skopos* de la canción lo justifica. El hecho de que una canción tenga rima, la hace más sencilla de cantar, puesto que es más fácil aprenderse una serie de repeticiones, que versos sueltos. Por otro lado, nos llama la atención que, aunque la rima no sea la misma, sí se siguen los mismos esquemas para que se mantenga el ritmo. Otra cuestión sería también que el español tiene muchas más formas verbales que el inglés, que solo tiene cuatro. Por ello los verbos son más fáciles de rimar.

En el caso del ritmo, con el cómputo silábico sí que vemos mayor diferencia. Cada canción se ha adaptado a la música de una manera y hay veces que coinciden las sílabas y otras que no. Parece que el ritmo es importante, ya que se adapta la letra a la melodía de la música, pero no supone un problema el añadido o la omisión de sílabas. El resultado es que la persona que lo cante lo hará con un ritmo ligeramente más rápido o más lento para que se mantenga la misma melodía en las dos versiones.

El último criterio analizado ha sido la naturalidad. En estos apartados hemos visto que en todas las canciones se utiliza un lenguaje y un registro estándar. Con ello se consigue que se transmita el mensaje de forma clara y directa. Esto ayuda no solo a que se comprenda la letra, sino que se aprenda mientras cantamos.

6. Conclusiones y propuestas

Como hemos podido ver, la traducción audiovisual implica en muchas ocasiones la traducción de canciones. Además, si la letra ha de ser cantada, se suelen seguir criterios diferentes. Si partimos de que no sabíamos nada sobre los criterios de traducción para el público infantil y de canciones, este trabajo nos ha ayudado a comprender qué se debe hacer en estos casos.

Lo que primero tenemos que tener en cuenta —aunque es obvio— es que la canción no es un texto que vaya a ser leído, sino cantado. Como hemos visto en la carrera con autores como Vinay y Darbelnet (1977), existen numerosas estrategias de traducción cuando no se puede ser literal por los motivos que sean (adaptación, modulación, equivalencia, préstamos, calcos, transposición, etc.). Lo que hemos aprendido con este trabajo es que las estrategias que se tienen en cuenta al traducir el texto para cantarse son completamente diferentes.

Los autores que han investigado sobre el tema coinciden en que existen criterios o principios característicos relativos a la adaptación de la letra a la música, la rima o el ritmo. Lo que nos ha servido para comprobar esta teoría ha sido el «Principio de Pentatlón», donde se exponen cinco criterios en lo que debemos fijarnos a la hora de traducir canciones: sentido, «cantabilidad», rima, ritmo y naturalidad. Podemos decir que el traductor debe enfrentarse a numerosas preguntas antes de abordar la traducción de una canción. Para ello se debe fijar en cuál de los principios es el más importante en cada caso.

En general se aplican todos los criterios, aunque alguno destaque sobre los demás, ya que están relacionados entre sí. Conseguir que una canción rime, hace difícil que se mantenga el número de sílabas, por ejemplo. O conseguir el mismo ritmo puede afectar al sentido. A todas estas características se les une el hecho de que normalmente las canciones narran historias que tienen que ver con la trama de las series o de las películas y que la imagen es lo primero en lo que tenemos que fijarnos. Además, vemos que el aspecto que más importancia tiene es la «cantabilidad», como ya afirmaba Low

(2003) ya que en muchas ocasiones se han «sacrificado» otros criterios como la rima o el ritmo para hacer la canción cantable.

Este trabajo no solo ha hecho que aprendamos más sobre la traducción audiovisual y para un público infantil, sino que sirve como recopilación de algunos de los estudios de canciones que se han hecho hasta el momento. Nos ha servido para profundizar y conocer más sobre este mundo desconocido para nosotros. Por otro lado, pensamos que hay muchos traductores que no tienen por qué conocer los criterios mencionados en el presente trabajo, pero aun así son conscientes de que las canciones deben ser cantables en los idiomas a los que se traducen. Además, creemos que sirve como una introducción al análisis de canciones pues no es algo que esté en los planes de estudios. Por ello proponemos que con el paso del tiempo se investigue más acerca del tema y se estudien otros posibles criterios que ayuden a la traducción de canciones.

7. Referencias

- (2013). Recuperado el 12 de abril de 2018, de eldoblaje.com:
<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=12907>
- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Agramunt Oliver, V. (2016). Una historia del doblaje. *Cuadernos de U.M.E.R.* 94, págs. 1-24. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca.
- ALPHATRAD SPAIN. (s.f.). Recuperado el 20 de noviembre de 2017, de
<https://www.alphatrad.es/noticias/claves-traducion-literatura-infantil>
- Ávila, A. (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Ávila, A. (1997). *La censura en el doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
- Bandura, A. (1977). *Teoría del aprendizaje social*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Barambones, J. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: Estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*. País Vasco: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Borràs, E., & Matamala, A. (2008). La traducció dels noms propis en pel·lícules d'animació infantils. *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, 283-294.
- Cano Calderón, A. (1993). El cine para niños, un capítulo de la literatura infantil. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 18, 53-57.
- Castillo Díaz, F. (25 de Septiembre de 2017). *TradVisual*. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de
<http://tradvisual.com/la-traducion-de-dibujos-animados/>
- Castro, R. (2001). *Aspectos generales de la traducción para el doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- Chaves, M. J. (1996). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Sevilla: Universidad de Sevilla. (Tesis doctoral).
- Comes i Anderiu, L. (2010). La traducció i l'adaptació dels temes musicals. En X. Montero Domínguez (Ed.), *A Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña* (págs. 185-193). Vigo: Universidade de Vigo.
- Comparato, D. (1989). *El guion. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión.
- de los Reyes Lozano, J. (2015). *La traducción del cine para niños. Un estudio sobre recepción*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. (Tesis doctoral). Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/334991/jreyes.pdf>
- disney01channel. (12 de diciembre de 2010). Recuperado el 19 de abril de 2018, de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=6cn0ZymReqE>

- Dorr, A. (1986). *Television and Children: A Special Medium for a Special Audience*. Beverly Hills: Sage.
- duckje3. (21 de noviembre de 2009). Recuperado el 19 de abril de 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=EWR99tyzMxU>
- duckje3. (4 de diciembre de 2009). Recuperado el 19 de abril de 2018, de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=_yrlyu4Yne8
- Ecured. (s.f.). Recuperado el 18 de abril de 2018, de Ecured: https://www.ecured.cu/Phineas_y_Ferb#Comentarios
- EL MUNDO. (9 de enero de 2017). La ley de Milo Murphy: los creadores de Phineas y Ferb cambian de ritmo. *EL MUNDO*. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de <http://www.elmundo.es/television/2017/01/09/58710ddeca4741d4208b45dd.html>
- Emmons, S. (2012). *The Singer's Dilemma: Tone Versus Diction*. Recuperado el 28 de marzo de 2018, de Focus on Vocal Technique: <http://www.sci.brooklyn.cuny.edu/~jones/Shirlee/diction.html>
- Filmaffinity. (s.f.). Recuperado el 20 de abril de 2018, de Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film719729.html>
- Franzon, J. (2008a). Choices in Song Translation. *The Translator*, 14(2), 373-399.
- Franzon, J. (2008b). Singability in Print Subtitle and Sung Performance. *The Translator*, 14(2), 373-399. doi:<https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Franzon, J. (2015). Three dimensions of Singability: An Approach to subtitled and sung translations. En P. Lang, T. Proto, P. Canettieri, & G. Valenti (Edits.), *Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse* (págs. 333-346). Berna: International Academic Publishers.
- Gambier, Y. (1996). La traduction audiovisuelle un genre nouveau? En Y. Gambier, *Les transferts linguistiques dans les média audiovisuels* (págs. 7-12). Villeneuve d'Ascq (Nord): Septentrion.
- Itsmeworld Productions. (9 de noviembre de 2011). Recuperado el 19 de abril de 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7BPMZp5QYNE>
- Izard Martínez, N. (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.
- Levý, J. (2011). *The art of translation*. (P. Corness, Trad.) Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives*, 11(2), 87-103. doi:<https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>
- Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. En D. Gorrée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (págs. 185-212). Nueva York: Editions Rodopi B.V.
- Low, P. (2006). Song Translation & the Question of Rhyme (inédito). En W. Coenraats, *Translating Musicals/Bijlage 2* (págs. 71-89). Utrecht University.
- Martínez, B. (2011). *Posibilidades de la subtitulación profesional en 2011: teoría, práctica y tutorial con herramientas de código abierto*. Recuperado el 24 de marzo de 2018, de La linterna del

- traductor. La revista multilingüe de ASETRAD:
<http://www.lalinternadeltraductor.org/n5/subtitulacion.html>
- Mayoral Asensio, R. (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. En M. Duro Moreno, *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (págs. 19-46). Madrid: Cátedra. Obtenido de http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Campos_TAV.pdf
- O'Connell, E. (2003). What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books? *Meta*, 48(1-2), 222-232. doi:10.7202/006969
- Oittinen, R. (2000). *Translating for Children*. Nueva York: Garland Publishing.
- PhineasFerbCanciones. (2011 de noviembre de 2011). Recuperado el 19 de abril de 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=H4xBP20wqXQ>
- PhineasFerbCanciones. (11 de noviembre de 2011). Recuperado el 19 de abril de 2018, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dg75Cq-lfGI>
- Pizarro, M. Á. (12 de junio de 2017). Recuperado el 19 de abril de 2018, de eCartelera: <https://www.ecartelera.com/noticias/39994/curiosidades-phineas-ferb/>
- Quesada Pérez, M. (1997). *El doblaje* (Cuarta ed.). Madrid: Cátedra.
- Quillis, A. (1969). *Métrica española*. Madrid: Alcalá.
- Rodríguez, B., & Acevedo, M. (s.f.). *LOS ORÍGENES DEL DOBLAJE. EL DOBLAJE EN ESPAÑA*. Recuperado el 23 de noviembre de 2018, de Atril. Doblaje y Locución: <http://atrildoblaje.com/origenes.htm>
- Rodríguez, M. d., & Melgarejo, I. (2009). Cine infantil: aproximación a una definición. *Doxa. Comunicación*, 10, 167-181.
- Roselló Dalmau, R. (1981). *Técnica del sonido cinematográfico*. Madrid: Ediciones Forja.
- Shavit, Z. (1980). The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature. *Poetics Today*, 1(3), 75-86.
- Stephenson, J. (marzo de 2014). Quizás, quizás, quizás: Translators'dilemmas and solutions when translating Spanish songs into English. *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 6, 139-151.
- Vinay, J., & Darbelnet, J. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Chomeday, Laval (Québec): Beauchemin.
- Vives Xumet, J. M. (10 de mayo de 2013). *Análisis de la traducción para el doblaje de los referentes*. Recuperado el 2 de abril de 2018, de Barcelona: Universitat de Vic (Trabajo de fin de grado): http://repositori.uvic.cat/bitstream/handle/10854/2457/trealu_a2013_vives_joana_analisis_traduccion.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Zabalbeascoa, P. (2000). Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney. En V. Ruzicka, C. Vázquez, & L. Lorenzo (Edits.), *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación* (págs. 19-30). Vigo: Universidade de Vigo.

8. Anexos

8.1. Anexo 1: Today is gonna be a great day

TO	TM
<i>There's a 104 days of summer vacation</i>	<i>Más o menos 100 días hay de vacaciones</i>
<i>And school comes along just to end it</i>	<i>Y llegan las clases de nuevo</i>
<i>So the annual problem of our generation</i>	<i>Un problema en verano y en ocasiones</i>
<i>Is finding a good way to spend it</i>	<i>Es como pasarlo de miedo</i>
<i>Like maybe</i>	<i>Podríaís</i>
<i>Building a rocket</i>	<i>Hacer un puente,</i>
<i>Or fighting a mummy</i>	<i>Luchar contra momias</i>
<i>Or climbing up the Eiffel Tower</i>	<i>Escalar la torre Eiffel</i>
<i>Discovering something that doesn't exist</i>	<i>Descubramos algo que nunca existió</i>
<i>Or giving a monkey a shower</i>	<i>Bañemos a un mono con gel</i>
<i>Surfing tidal waves</i>	<i>Busco temporal</i>
<i>Creating nanobots</i>	<i>O vida artificial</i>
<i>Or locating Frankenstein's brain</i>	<i>Sesos de Frankenstein</i>
<i>Finding a dodo bird</i>	<i>Un ave en extinción</i>
<i>Painting a continent</i>	<i>Pintemos la nación</i>
<i>Or driving your sister insane</i>	<i>O hagámosla enloquecer</i>
<i>As you can see</i>	<i>Como veréis</i>
<i>There's a whole lot of stuff to do</i>	<i>Mucho hay por hacer</i>
<i>Before school starts this fall</i>	<i>Antes de ir otra vez a estudiar</i>
<i>So stick with us 'cause Phineas and Ferb</i>	<i>Quedaos aquí con Phineas y con Ferb</i>
<i>Are gonna do it all</i>	<i>Que haremos eso y más</i>
<i>So stick with us 'cause Phineas and Ferb</i>	<i>Quedaos aquí con Phineas y con Ferb</i>
<i>Are gonna do it all!</i>	<i>Que haremos eso y más</i>
<i>(duckje3, 2009)</i>	<i>(disney01channel, 2010)</i>

8.2. Anexo 2: Aglet song

TO	TM
<p><i>Through the eye of the needle</i> <i>It's time to loosen your tongue</i> <i>Got a tip how to make ends meet</i> <i>A-G-L-E-T Don't forget it</i> <i>Get's us all up on our feet,</i> <i>Yeah, yeah, yeah</i></p> <p><i>A-G-L-E-T (Aglet!) Don't forget it</i> <i>A-G-L-E-T (Aglet!) Don't forget it</i> <i>A-G-L-E-T (Aglet!) Don't forget it</i> <i>We're tying the world together</i> <i>We're tying the world together</i> <i>We're gonna tie the world together</i> <i>We're gonna tie the world together</i> <i>A-G-L-E-T (Aglet !) Don't forget it</i> <i>One word at a time !</i></p> <p><i>And in the end, the most important thing</i> <i>Is that we never forget</i> <i>The end of a shoelace is called the–</i> <i>The... Uh...</i></p> <p>(Itsmeworld Productions, 2011)</p>	<p><i>Por el ojo de una aguja</i> <i>Y sin pelos en la lengua</i> <i>cantaremos todos juntos</i> <i>La canción del club del herrete</i> <i>Levantándonos así,</i> <i>Sí, sí, sí.</i></p> <p><i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i> <i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i> <i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i> <i>(Que nos une a todo el mundo).</i> <i>La canción del club (¡herrete!) del herrete.</i> <i>Con voz y acción.</i></p> <p><i>La punta del cordón no os olvidéis.</i> <i>Que tiene un nombre especial.</i> <i>Por siempre sabréis que se llama...</i> <i>El... ah...</i></p> <p>(PhineasFerbCanciones, 2011)</p>

8.3. Anexo 3: Mom it's your birthday

TO	TM
<p><i>Mom it's your birthday</i></p> <p><i>Thanks for all the care and love you give</i></p> <p><i>Not to mention the meals</i></p> <p><i>And times I get kind of nervous</i></p> <p><i>And forget to tell you how I feel</i></p> <p><i>I'm a little high-strung</i></p> <p><i>It's just because I'm young</i></p> <p><i>Mom, I adore ya</i></p> <p><i>And I'll do anything for ya!</i></p> <p><i>Although my brothers make me frantic</i></p> <p><i>With every single crazy antic</i></p> <p><i>And when I'm bouncin' off the walls</i></p> <p><i>You're the one who stays calm</i></p> <p><i>Because you love me for who I am</i></p> <p><i>I'll always love you, Mom !</i></p>	<p><i>Mami es tu cumple</i></p> <p><i>Gracias por el cariño que nos das</i></p> <p><i>Por no hablar de comida</i></p> <p><i>Me pongo a veces nerviosa</i></p> <p><i>Y no digo lo que siento al fin</i></p> <p><i>Yo me suelo irritar</i></p> <p><i>Me debes perdonar</i></p> <p><i>Pero preciosa</i></p> <p><i>Por ti hago yo cualquier cosa</i></p> <p><i>Si mis hermanos me enloquecen</i></p> <p><i>Con sus locuras y sandeces</i></p> <p><i>Y cuando me hacen explotar</i></p> <p><i>Tú me sabes calmar</i></p> <p><i>Por aceptarme, por lo que das</i></p> <p><i>Todo mi amor tendrás</i></p>
<p>(duckje3, Phineas And Ferb - Mom, It's Your Birthday Lyrics (HQ), 2009)</p>	<p>(PhineasFerbCanciones, "Phineas y Ferb" - "Mami, es tu cumple" - Letra en castellano, 2011)</p>