



***Journey to the past. Análisis de la traducción española en
la versión cinematográfica y musical de Anastasia***

Autora: Ana Amor Rivas

Directora: María Reyes Bermejo Mozo

Titulación: Doble Grado en Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Fecha: 04 de mayo de 2021

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Grado en Traducción e Interpretación

Índice

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| 1.1. Finalidad y motivos | 3 |
| 1.2. Objetivos y preguntas | 4 |
| 1.3. Metodología del trabajo | 5 |
| 2. PRESENTACIÓN DE LA OBRA | 5 |
| 2.1. La leyenda de Anastasia Romanov | 5 |
| 3. MARCO TEÓRICO | 8 |
| 3.1. La traducción audiovisual..... | 10 |
| 3.1.1. El doblaje..... | 11 |
| 3.2. La traducción musical..... | 12 |
| 3.2.1. Dificultades de la traducción musical..... | 13 |
| 3.2.2. Traducción del teatro musical..... | 15 |
| 3.2.3. ¿Adaptación o traducción? | 17 |
| 3.2.4. Cinco estrategias de Johan Franzon..... | 19 |
| 3.2.5. El principio de pentatlón de Low | 22 |
| 4. ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA CANCIÓN <i>JOURNEY TO THE PAST</i> | 27 |
| 4.1. Significado de la canción <i>Journey to the past</i> en la película 1997 | 29 |
| 4.2. Significado de la canción <i>Journey to the past</i> en el musical 2017 | 30 |
| 4.3. Comparación argumental de ambas versiones..... | 32 |
| 5. APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL PENTATLÓN DE LOW A LAS TRADUCCIONES DE <i>JOURNEY TO THE PAST</i> | 35 |
| Cantabilidad | 35 |
| Sentido | 37 |
| Naturalidad..... | 39 |
| Ritmo | 40 |
| Rima..... | 41 |
| 6. CONCLUSIONES..... | 43 |
| 7. REFERENCIAS | 46 |

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Finalidad y motivos

La idea de realizar este trabajo surge de la gran incógnita que supone la traducción musical para un estudiante de traducción. A lo largo de la carrera se estudian diferentes tipos de traducción y las complejidades que presentan; como por ejemplo las distintas estrategias de traducción o la adaptación del texto al contexto cultural. Sin embargo, la traducción musical sigue siendo uno de los campos de la traducción menos estudiados pues presenta algunas otras dificultades traslativas particulares. Entre estas dificultades traslativas se encuentra la importancia de la interculturalidad por un lado y la creatividad por otro. El texto que debe traducir el traductor ha sido concebido para ser cantado, por lo que debe cumplir con ciertos requisitos musicales y estar acorde con la música.

Además de la traducción musical, en este trabajo se estudiará también la traducción audiovisual, puesto que el caso práctico escogido para su análisis es un musical y una película.

Para realizar este análisis, se ha tomado como caso práctico el musical de *Anastasia*, puesto que presenta una dificultad añadida que el traductor debe tomar en cuenta. Por un lado, la trama del musical relata el final de la dinastía Romanov y se centra en la famosa leyenda de la hija menor del zar Nicolás II. Por otro lado, el musical se basa en la película de animación de 20th Century Fox (1997), que recibe el mismo nombre: *Anastasia*. Ahora bien, el hilo conductor que une tanto el musical como la película son las canciones, puesto que muchas de las piezas principales del musical de Broadway se tomaron directamente de la película original en inglés; aunque algunas de las canciones fueron ligeramente retocadas para cumplir con las necesidades del género. Sin embargo, cuando el musical de *Anastasia* llegó a Madrid en 2017, se tomó la decisión de volver a traducir todas las canciones del musical al español. De esta manera, nos encontramos con dos versiones traducidas al español de la pieza principal de la película y del musical: *Journey to the past*, en lugar de mantener la versión traducida de la película en español y utilizarla en el musical en Madrid, al igual que se hizo en el musical de Broadway. El objeto de estudio reside en el hecho de que las

canciones principales del musical de Madrid no coinciden con las mismas canciones de la película en español, sino que nos encontramos con dos versiones oficiales traducidas al español.

1.2. Objetivos y preguntas

A lo largo de estos cinco años de carrera de Traducción e Interpretación se estudian diferentes campos de la traducción, pero ninguno que trata sobre la traducción musical o, incluso, sobre la traducción poética, a pesar de cursarse la optativa de traducción literaria, que es el tipo de traducción que más se acerca a la traducción poética musical. Por este motivo, el principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es estudiar y entender las dificultades de la traducción de canciones y reunir diferentes estrategias para traducir canciones propuestas por varios autores.

La segunda duda que se nos presenta al plantear el caso de estudio es si debemos hablar de una traducción de una canción o, más bien, de una adaptación. Para ello, investigaremos y reuniremos en un único apartado qué han respondido diferentes autores al respecto.

El tercer objetivo de este trabajo será realizar un análisis de las versiones en español cotejándolas con la canción original en inglés siguiendo el principio de pentatlón de Peter Low.

Todos estos objetivos se plantean con el fin de responder a las siguientes preguntas:

- ¿Consiguen ambas versiones plasmar el efecto de la canción original?
- ¿Fue correcta la decisión de volver a traducir la canción para el musical en España? O, por el contrario ¿se podría haber rescatado la versión en español de la película para el musical y mantener una única versión en español al igual que ocurre en la película y el musical originales?
- ¿Funcionan los parámetros del principio de pentatlón para este caso o se deberían escoger otros parámetros para aportar un análisis concluyente?

1.3. Metodología del trabajo

Con el fin de aportar una base teórica que sustente el análisis del trabajo, nos apoyaremos en diferentes estudios realizados por conocidos autores dentro del campo de la traducción musical y la traducción audiovisual, puesto que el análisis que se realizará más adelante parte desde una obra musical y desde una película de animación, la cual ha pasado por un proceso de doblaje. En primer lugar, nos serviremos del libro *Cine y traducción* (2004) de Frederic Chaume para entender la labor del traductor audiovisual y aportar una explicación que defina en qué consiste el doblaje dentro de la traducción. En segundo lugar, nos adentraremos en la traducción musical, expondremos las dificultades que esta labor presenta y expondremos diferentes estrategias que el traductor musical puede aplicar al proceso traslativo de una canción, que más adelante nos servirán para el análisis de la canción escogida. Para ello referenciaremos, sobre todo, los trabajos de Johan Franzon y Peter Low.

Además, trataremos un apartado que exponga el peso cultural que suelen llevar consigo las canciones y retomaremos la teoría equivalencista de Eugene Nida, así como la teoría del *skopos* de Reiss y Vermeer.

Por último, para poder completar el análisis de la canción escogida y aportar el contexto en el que se presentan las canciones, hemos llevado a cabo el visionado de la película de *Anastasia* de 1998 en su versión original y en su versión doblada al español, así como la versión original del musical de *Anastasia* y la versión española del mismo. Asimismo, la canción *Journey to the past* de la película se puede encontrar en la plataforma de *Youtube* y la canción *Journey to the past* se encuentra en la plataforma de *Spotify*. Por otro lado, la versión española de la película se localiza fácilmente en *Youtube*, y la versión del musical está disponible en la página oficial del musical de Madrid.

2. PRESENTACIÓN DE LA OBRA

2.1. La leyenda de Anastasia Romanov

La película de animación y el musical están basados en una de las teorías conspirativas más famosas de la historia: la leyenda de Anastasia Romanov.

Anastasia era la hija menor del zar Nicolás II y la zarina Alejandra, los últimos zares de Rusia, nacida el 5 de junio de 1901. Por un lado, el descontento del pueblo ruso, que se encontraba bajo el régimen opresivo del imperio, y por otro, la participación de Rusia en la Primera Guerra Mundial creó el caldo de cultivo perfecto para que se desatase la Revolución de febrero de 1917. Ante este contexto protagonizado por las tensiones sociales y políticas, el zar Nicolás II se vio obligado a abdicar primero, para más adelante ser derrocado y poniendo así fin a la dinastía de los Romanov. Finalmente, la familia fue ejecutada por los bolcheviques en junio de 1918 bajo las órdenes de Lenin (Medici, 2020).

A pesar de que la familia entera fue fusilada; a excepción de María Fiódorovna Románova, la madre del zar Nicolás II, el cuerpo de la princesa Anastasia no fue encontrado, y es aquí donde comenzaron los rumores de que la hija menor del zar estaba viva (Canal Historia, 2018). Tanto resonó la noticia que muchas chicas proclamaban ser la hija desaparecida del zar. Uno de los casos más sonados en todo el mundo fue el de Anna Anderson, quien, tras mucho revuelo entre las grandes esferas, fue descubierta su verdadera identidad, la de Franziska Schanzkowska. Años después en 2007, se encontraron pruebas que confirmaban que la hija del zar, Anastasia, había sido ejecutada junto a los demás miembros de la familia Romanov (Medina, 2014).

Este gran misterio se convirtió en una pieza clave de la cultura pop, dando pie a numerosas películas y al musical de Broadway. Una de las películas más conocidas fue *Anastasia*, la cual se estrenó en 1956 y la dirigió E. Maurice «Budy» Adler. La trama de la película gira en torno a cómo el General Bunin se aprovecha de una joven que proclama ser Anastasia para hacerse así con la recompensa.

Unos años más tarde, en 1997, se estrenó la película de animación que recibió el mismo nombre que la película comentada antes: *Anastasia*. Si bien es cierto que ambas películas presentan semejanzas en el argumento, el gran éxito de la película de animación es innegable, en parte gracias a su banda sonora. De ahora en adelante, cuando se mencione la película de *Anastasia*, nos referiremos a la película de animación de 1997.

La película de 1997 fue producida y distribuida por 20th Century Fox y dirigida por Lynn Ahrens y Stephen Flaherty, cuando todavía no se había descubierto el verdadero

paradero de la princesa Anastasia. A pesar del éxito del argumento, el filme presenta varios errores históricos. Entre ellos, el antagonista es el monje Rasputín, quien vaticina la muerte de los Romanov; cuando, en la realidad, Rasputín era un aliado de la familia Romanov. Por otro lado, María Fiódorovna Románova, la abuela de Anastasia no se exilió en París, y, pese a los rumores de que Anastasia seguía con vida, la emperatriz consorte no llegó a ofrecer ninguna recompensa. Asimismo, la película llegó a España el 9 de marzo de 1998 y las famosas canciones de las que hablaremos más adelante fueron traducidas por Albert Mas-Griera (eldoblaje.com, s.f.).

La película se sitúa en San Petersburgo, 10 años después de la ejecución de la familia Romanov, donde corre el rumor de que la hija menor del zar ha sobrevivido. Tal es la noticia que la abuela de Anastasia ofrece una gran recompensa a aquella persona que le lleve a París a su nieta Anastasia. La protagonista de la cinta es Anya, una joven que no recuerda nada de su pasado pero que sabe que tiene que viajar a París, puesto que lo único que posee es un colgante con la siguiente inscripción: «Juntas en París». De esta manera se encuentra con Dimitri y Vlad, quienes la engañan para que se haga pasar por la princesa Anastasia, con el objetivo de hacerse con la recompensa de la Emperatriz viuda. Sin embargo, poco a poco se dan cuenta de que Anya podría ser realmente la princesa desaparecida, ya que esta recuerda pasajes de la vida de Anastasia que nadie conocía. Finalmente, Anya resulta ser la verdadera Anastasia.

El musical está basado tanto en la película de animación como en la película de 1956 que recibe el mismo nombre. Dado que el musical se estrenó años después del descubrimiento de los restos de Anastasia, que confirmaban que efectivamente la hija menor del zar no sobrevivió al fusilamiento, podemos decir que el musical plantea la siguiente premisa: ¿Qué habría pasado si Anastasia hubiese sobrevivido al fusilamiento bolchevique pero no recordase su pasado? Resulta indudable que la principal referencia del musical es la película de animación de 1997, puesto que coinciden los mismos protagonistas e, incluso, algunos personajes secundarios así como las canciones principales. Sin embargo, el director del musical quiso presentar una historia más realista, partiendo desde la premisa que comentamos anteriormente. Es por eso por lo que el antagonista de esta historia no es el monje Rasputín, como en la película de animación, sino un oficial bolchevique llamado Gleb. El musical

presenta una historia más realista, la policía secreta bolchevique trata de acabar con el rumor sobre que Anastasia, la hija menor del zar, ha sobrevivido al fusilamiento, ya que eso se traduce en la incompetencia de la supremacía bolchevique (Clunnie, y otros).

El musical escrito por Terrence McNally y dirigido por Darko Tresnjak se estrenó en 2017 en el teatro Broadhurst Theatre de Broadway. Pese a que el musical no tuvo tan buena acogida como la película de animación estuvo nominado y resultó ganador de numerosos premios, entre ellos un Tony Award. Fue esta la razón por la que el musical se expandió más allá de la frontera americana, siendo Madrid la primera ciudad europea donde se estrenó el musical de Anastasia en 2018 de la mano de la empresa Stage Entertainment España en el Teatro Coliseum.

Según un vídeo oficial publicado por el musical, los traductores que llevaron a cabo la traducción del libreto son: Roger Peña (adaptación de las canciones) y Zenón Recalde (traductor de los diálogos). En este vídeo, Roger Peña explica que la traducción de las canciones implica ser fiel al texto, a rima, a la música y tomarse ciertas libertades fónicas. Peña explica que una de las mayores dificultades a las que se enfrenta un traductor de canciones al castellano es que las frases en español tienden a ser más largas que las letras originales. Sin embargo, más adelante explicaremos cuáles son las mayores dificultades de la traducción musical. Además, en el vídeo los traductores responden a la pregunta de por qué se han vuelto a traducir las canciones. Su respuesta es que se trata de una versión más humana y, pese a que el musical está basado en la película de animación, consideran que la obra presenta una historia nueva y, por esa razón, las canciones también deben ser diferentes (Peña, 2018). El problema de esta diferencia de historias surge cuando en el musical original las canciones principales de la película se mantuvieron exactas.

3. MARCO TEÓRICO

La traducción musical es una de las disciplinas de traducción menos estudiada; según Johan Franzon una de las razones por las que esta disciplina resulta tan desconocida es «por la falta de claridad en cuanto a la identidad profesional de aquellos que se dedican a la traducción de canciones» (Franzon, 2008, pág. 374). Otra de las razones por las que existe poca investigación al respecto según Peter Low son los problemas que surgen al momento

de traducir una canción, puesto que, por un lado, presenta las características más complejas de la traducción poética y, por otro, el texto viene acompañado de música (Low, 2017, pág. 20). En definitiva, el traductor musical no solo debe traducir el texto de manera que se pueda cantar, sino que también debe tener en cuenta el ritmo y respetar el acento de la música. A pesar de la dificultad de esta disciplina y de la escasa investigación, existen varios expertos que han estudiado la traducción musical, entre ellos Johan Franzon y Peter Low, en cuyos estudios se basará este trabajo de investigación.

Peter Low, catedrático de la Universidad de Canterbury, es uno de los académicos que más ha estudiado la traducción de canciones, ya sean traducciones de textos orales para ser cantados o textos orales para ser leídos. Por consiguiente, Peter Low es uno de los académicos más referenciados y estudiados en este campo de la traducción. Es por eso por lo que el análisis principal de la canción propuesta estará basado en los estudios publicados por Low. Principalmente, me basaré en su obra: *Translating Song: Lyrics and Texts* a fin conocer mejor la identidad profesional del traductor y las características de la traducción, y, para realizar el análisis principal de la canción propuesta, tomaré como punto de partida el principio de pentatlón de Low, el cual también se explica en el libro que mencionamos anteriormente.

Por otra parte, Johan Franzon, catedrático en la Universidad de Helsinki, ha publicado varios estudios respecto a la traducción de canciones. Con el objetivo de entender cuáles son las diferentes estrategias que existen en la traducción musical, estudiaremos un artículo publicado por Johan Franzon: «Choices in Song Translation». Dicho artículo expone cinco opciones que tiene un traductor musical cuando se enfrenta a la traducción de una canción.

La primera parte del marco teórico trata de la traducción audiovisual, puesto que se va a analizar la canción principal de una película de animación doblada al español. En esta sección aportaremos una explicación sobre en qué consiste la traducción audiovisual, así como de un tipo concreto de traducción audiovisual: el doblaje. Para llevar a cabo esta explicación, nos basaremos en el libro *Cine y Traducción* de Frederic Chaume (2004).

La segunda parte se centra en la traducción musical, dado que la otra fuente de este trabajo es una obra musical representada en Madrid. Este apartado incluye también las

dificultades a las que se enfrenta un traductor musical, desde los elementos culturales hasta los aspectos más básicos de que un traductor debe tener en cuenta antes de realizar la labor de traducción. Para ello, nos basaremos primero en el libro publicado por José Luis Aja Sánchez *Introducción de la teoría de la traducción* e incluiré la estrategia sobre la teoría de equivalencia de Eugene Albert Nida, explicada en *Toward a science of translation*. Además, completaremos esta visión con la teoría del *skopos* de Reiss y Vermeer.

Siguiendo el hilo de las dificultades de la traducción musical, nos centraremos en las dificultades concretas de la traducción de musicales y aportaré estrategias que el traductor de musicales tiene a su disposición. Primero explicaré cuáles son las cinco estrategias que propone Franzon y, después, explicaré en qué consiste el principio de pentatlón de Peter Low.

3.1. La traducción audiovisual

Como comentamos anteriormente, el objeto de estudio de este trabajo no solo es el musical representado en directo, sino que también analizaremos la versión en español de *Journey to the past* de la película de animación. Por lo tanto, dado que se trata de un soporte audiovisual, en este apartado explicaremos qué se entiende por traducción audiovisual y cuál es la modalidad utilizada en esta película en concreto.

Tampoco existe un consenso claro entre los expertos para dar una única definición a esta labor del traductor audiovisual. Aunque a nuestro parecer, la definición más completa y, por ello, más precisa es aquella proporcionada por Frederic Chaume: «La definición de traducción audiovisual incluye (...) las transferencias de textos verbo-icónicos de cualquier tipo transmitidos a través de los canales acústico y visual en cualquier tipo de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad» (Chaume, 2004, pág. 31). Es en este punto donde reside la complejidad de la traducción audiovisual, puesto que el traductor no solo debe tener en cuenta el canal acústico, sino también el canal visual. Además, en la mayor parte de casos, el texto en español necesita de más palabras en comparación con el texto en inglés. Por lo tanto, esto resulta una gran desventaja, dado que el traductor de inglés a español tiene que tomar en consideración el tiempo delimitado por el canal acústico y visual.

Las dos modalidades por excelencia más extendidas de la traducción audiovisual son el doblaje y la subtitulación, y son también las más usadas en España, aunque en la carrera estudiamos tres modalidades de la traducción audiovisual: el doblaje, la subtitulación y la voz superpuesta.

Al igual que Frederic Chaume, considero que las modalidades de traducción audiovisual son muchas puesto que son los métodos técnicos a disposición del traductor audiovisual (Chaume, 2004, pág. 31). Por norma general, no existe un consenso en cuanto a qué considerar modalidad y a qué considerar «subtipo» y, por tanto, en este trabajo seguiremos la línea argumentativa de Frederic Chaume.

Aparte de la postura de Chaume, la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España entiende que las principales modalidades de traducción audiovisual son: doblaje, subtitulación y voz superpuesta.

A continuación explicaremos en qué consiste el doblaje y la traducción para el doblaje partiendo de la definición de Frederic Chaume y de la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España.

3.1.1. El doblaje

Según Frederic Chaume «el doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe» (Chaume, 2004, pág. 32). Resulta importante destacar la definición de ATRAE puesto que realiza un apunte a la definición del doblaje, y es que, por lo general, el traductor de doblaje debe resolver las diferencias culturales y los juegos de palabras y tratar de reproducir el mismo efecto en lengua meta (ATRAE, s.f.). Además, es en este proceso donde más se debe tener en cuenta la imagen y el sonido, puesto que para la subtitulación se deben aplicar otro tipo de estrategias que no tienen tanto en cuenta el canal acústico, sino más bien el visual.

Si bien es cierto que en este trabajo no nos encontraremos con juegos de palabras, es importante tener en cuenta la intención que transmite la canción original y eso es lo que se

analizará más adelante: si ambas canciones consiguen transmitir el mismo mensaje y producir el mismo efecto a pesar de ser traducciones muy diferentes.

3.2. La traducción musical

Como hemos observado en apartados anteriores, la traducción resulta un proceso complejo que varía mucho en función del traductor que aborde cada trabajo de traducción. Por lo tanto, sabiendo que no existe un acuerdo universal en cuanto al proceso traslativo, no sorprende que hayan sido pocos los académicos que han aportado estrategias que resultan útiles al proceso traslativo de la traducción de canciones.

Ya hemos apuntado anteriormente que la traducción de canciones y musicales ha sido una vertiente un tanto descuidada por los estudios de traducción hasta fechas relativamente recientes. Sin embargo, en los últimos años se ha observado una tendencia al alza del teatro musical y de adaptaciones de musicales de Broadway en el cine. Resulta cada vez más común entretejer elementos del teatro musical en la gran pantalla, lo que hace que sea más sencillo adaptar las películas musicales al teatro musical. Se puede observar esta tendencia al alza de saltar de la gran pantalla al escenario con varios títulos de Broadway que fueron primero películas: *El rey León*, *Dirty Dancing*, *La familia Addams*, *Mamma Mia!*¹, o *Anastasia*. Aunque creo que es importante destacar que la traducción musical no se centra únicamente en el teatro musical o en el cine musical, sino que también tienen un gran peso las canciones pertenecientes a cualquier género musical.

La necesidad de traducir canciones no surge únicamente de la creciente popularidad del teatro musical y de las películas musicales, sino que las canciones forman una parte muy importante de la idiosincrasia de cada cultura y, como tal, merecen ser traducidas por profesionales. Además, como expone Low en *Translating Song*, uno de los problemas más recurrentes a los que nos enfrentamos en el siglo XXI es la ignorancia y el rechazo a conocer

¹ Heraldo. (2017, Sep 6.). Musicales que saltaron de la gran pantalla al escenario. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2017/09/06/musicales-que-saltaron-gran-pantalla-escenario-1195099-1361024.html>

otras culturas, relacionado, principalmente, con las diferencias lingüísticas entre naciones (Low, 2017). Por este motivo, es importante promover la traducción de canciones realizada por un profesional.

Pese a que las primeras investigaciones sobre traducción y música se centraron en la traducción de ópera, en la actualidad las prioridades de la traducción musical han cambiado, entre ellas el respeto absoluto a las palabras que escogió el compositor (Franzon, 2008, pág. 374). Más adelante en el trabajo presentaremos diferentes estrategias con las que cuenta el traductor de canciones y por qué no siempre se podrán respetar las letras exactas del compositor.

3.2.1. Dificultades de la traducción musical

Siguiendo el hilo de lo comentado anteriormente, la teoría de la traducción no ha estudiado lo suficiente la traducción musical, en parte porque la labor de traducir canciones presenta ciertas dificultades que son muy particulares de este campo y que, por norma general, se suelen asociar con los problemas propios de la traducción poética. La traducción musical ha sido considerada en varias ocasiones un subtipo de traducción literaria.

En primer lugar, según expuso María del Mar Cotes Ramal en *Traducción de canciones: Grease*, «la traducción de la canción presenta un reto para el traductor que ha de mantener una rima y un número de sílabas determinados» (Cotes Ramal, 2005, pág. 77). Por lo tanto, si uno de los retos a los que se enfrenta el traductor de canciones es la métrica y el número de sílabas, entonces se podrían considerar las canciones un texto literario o, más bien, un poema. Siendo de esta forma, entenderíamos que el traductor podría poner en práctica las mismas estrategias de la traducción poética en el momento de enfrentarse a la traducción de canciones.

En efecto, las canciones comparten muchas características con los textos literarios, en especial los poemas. En su libro *Translating Song Lyrics and Texts*, Peter Low aportó una respuesta a si las canciones son poemas o no. Desde el punto de vista del autor, las canciones pueden describirse como «poesía oral» (*oral poetry*), es decir, la suma de letras con música que trata de expresar la inspiración del creador con el objetivo de generar una cierta emoción

en el público (Low, 2017, págs. 20-21). Así pues, no es incorrecto considerar que las canciones son poemas orales (las canciones no se crean para ser siempre cantadas, sino que también pueden convertirse en textos escritos. Sin embargo, en este trabajo se centrará en la faceta oral de las canciones y, por lo tanto, hablaremos de poesía oral) donde la música juega un papel igual de importante que la letra.

De este modo, uno de los retos provenientes de la labor de traducir canciones es entender perfectamente el sentido de la letra; dicho de otro modo, comprender el mensaje que pretende transmitir el autor de la canción, y, además, escuchar y analizar el tono de la música, puesto que, en función del tono de la música, se podrán utilizar unas palabras u otras (Low, 2017, pág. 21). En resumen, «debe evitarse pensar en términos de medidas métricas y adaptar la traducción a la música» (Cotes Ramal, 2005, pág. 77).

En segundo lugar, otra de las grandes dificultades propias de la traducción musical e, incluso, de la traducción audiovisual, es la masificación de este tipo de traducción en la actualidad y, por tanto, la falta de regulación que existe en cuanto a la labor del traductor musical. Desde el punto de vista de Johan Franzon, existen tres personajes que se dedican a la traducción musical: primero estaría el traductor que realiza encargos de traducir canciones de manera puntual, el segundo sería una persona que se dedica al mundo de la canción y, por último, los *fans amateurs* (Franzon, 2008, pág. 374). Son estas últimas personas mencionadas de las que hablaremos a continuación.

Este fenómeno se conoce como *fansubbing*, que significa de manera literal que los fanáticos realizan sus propias traducciones. En términos generales, las letras de las canciones son textos breves, que incluyen oraciones muy cortas y que se suelen repetir, e incluso resulta común encontrarse con oraciones inacabadas (Low, 2017, pág. 57). En esta labor de concisión y comprensión es donde se aprecia el buen hacer y la profesionalidad de traductor. Sin embargo, dado que en la actualidad todos tenemos acceso a cualquier plataforma digital donde se pueden encontrar estas canciones, como por ejemplo *Youtube*, resulta muy común encontrarse con páginas web o vídeos con traducciones de canciones realizadas por personas que no se han formado en traducción y, en su gran mayoría, han traducido la canción palabra por palabra sin tener en cuenta el conjunto del texto. Esta tarea llevada a cabo por aficionados desprestigia la compleja labor de los traductores profesionales.

3.2.2. Traducción del teatro musical

La traducción musical abarca ciertos campos y entre ellos se encuentra la traducción del teatro musical. Puesto que en este trabajo analizaré dos canciones del musical de *Anastasia*, opino que resulta importante entender las características y dificultades propias de la labor de traducir teatro musical.

Según la Real Academia Española, el musical es un «género teatral o cinematográfico de origen angloamericano, que incluye como elemento fundamental partes cantadas y bailadas» (Real Academia Española, s.f.). En efecto, los primeros musicales se estrenaron en la segunda mitad del siglo XIX en Estados Unidos, siendo el musical del famoso compositor Alan Jay Lerner, *My Fair Lady* (1956), el primer musical auténtico que se representó en todo el mundo (Merz, 2014, pág. 15).

Como se puede advertir, el género del teatro musical es relativamente actual comparándolo con el origen de la ópera a finales del siglo XVI. Esta es la razón por la que no sorprende la falta de interés por parte de la teoría de la traducción hacia la traducción musical, puesto que es una labor que ha llevado a cabo el traductor desde hace no mucho tiempo.

Entre las características y dificultades propias de traducir teatro musical se encuentran aquellas de la traducción de canciones. Aunque una de las características intrínsecas de la traducción del teatro musical es la carga cultural, pues resulta importante tener en cuenta los códigos y costumbres culturales presentes en los musicales (Åkerström, 2009, pág. 7). Por ejemplo, a la hora de traducir el musical de *Mamma Mia!*, puede que la trama y las canciones del musical no sean bien recibidas en países más conservadores (Åkerström, 2009, pág. 7).

La teoría de la traducción ha estudiado en numerosas ocasiones las diferentes estrategias que un traductor puede aplicar cuando se encuentra con algún elemento cultural en el texto. Entre los académicos que han estudiado la culturalidad en traducción se podría destacar a Eugene Nida con su teoría de la equivalencia formal y la equivalencia dinámica (Aja Sánchez, 2019, págs. 104-106) o a Lawrence Venuti y su binomio extranjerización/domesticación (Aja Sánchez, 2019, págs. 141-144).

Tomando en consideración los conocimientos y las estrategias aprendidas durante la carrera de traducción, la teoría de la dimensión formal y la dimensión dinámica de Nida es una estrategia que podría resultar útil en la labor de traducir teatro musical. La dicotomía formal vs. dinámica de Nida (Aja Sánchez, 2019, págs. 104-106) está explicada en su libro *Toward a science of translating*. Según Eugene Nida, el traductor puede optar por dos posibles procesos traslativos: la equivalencia formal y la equivalencia dinámica.

La primera, la dimensión formal, está orientada hacia el texto original, es decir, en la forma y el contenido del mensaje. Para este tipo de traducción, el traductor tratará de reproducir los elementos formales del texto, como son las unidades gramaticales, y se evitarán las adaptaciones y equivalencia culturales (Nida, 1964, págs. 161-171). Por lo tanto, el traductor traducirá palabra por palabra y manteniendo las oraciones intactas (Aja Sánchez, 2019, pág. 104). Esta es una de las tendencias en la traducción poética, entre otros posibles campos.

La segunda equivalencia, la dimensión dinámica, entiende que la atención no puede estar puesta solo en el texto en lengua origen, sino que debe tratar de producir la misma respuesta en lengua meta que el texto original. Es por esta razón por la que la equivalencia dinámica busca adaptar aquellos elementos culturales para que el receptor pueda entender el significado y la intención del texto. La palabra clave para esta estrategia traslativa es «natural», es decir, esta dimensión se basa en el principio de naturalidad para que el receptor reciba correctamente la intención del mensaje (Nida, 1964, págs. 161-171), al igual que pretende Peter Low con su principio de pentatlón.

Los académicos sostienen que la equivalencia formal es propia de la traducción poética puesto que se tiene que mantener la forma del texto, al igual que ocurre con las canciones. Sin embargo, en la traducción musical no siempre se puede traducir palabra por palabra, puesto que la principal finalidad de traducir las canciones del musical es que el público entienda bien lo que se canta y la canción debe generar alguna emoción en el público. Ante este conflicto de la traducción poética y ante el choque entre las dos equivalencias, Nida aclaró que «la tensión entre forma y contenido y el conflicto entre equivalencias formales y dinámicas están muy presentes. Sin embargo, parece que cada vez se admite más que pegarse

a la forma mata al espíritu» (Nida, 1964, págs. 161-171), por ello, hay que encontrar el equilibrio entre «forma y espíritu».

Completamos a continuación la visión equivalencista de Nida con los planteamientos de la escuela funcionalista. La teoría del *skopos* planteada por Reiss y Vermeer en 1978 entiende que el proceso traslativo depende del contexto situacional del texto y, por tanto, las estrategias que deberá utilizar el traductor serán diferentes en cada caso (Reiss & Vermeer, 1996). El *skopos* es la función del texto, es decir, la finalidad que tiene dicho texto en concreto. No obstante, el *skopos* del texto en lengua origen no tiene por qué ser el mismo en lengua meta, es por eso por lo que se debe analizar el contexto situacional. Por ejemplo, si el traductor musical se encuentra en la tesitura que debe elegir entre mantener el metro y la rima del original o adaptar la canción por la carga cultural que posee, tendrá que elegir en función del *skopos*: ¿resulta más importante mantener la forma original para la obra en concreto o que el público entienda bien el mensaje porque es una canción clave del musical?

Siguiendo esta línea de la funcionalidad textual, Low propone una serie de preguntas que el traductor puede hacerse cuando se encuentra con algún pasaje problemático. Si se trata sobre el *skopos* de la canción, el traductor debe preguntarse: ¿Cuál es la función de esa oración en el texto? y ¿por qué la incluyó el autor? Por el contrario, cuando se trata de un problema cultural, el traductor puede preguntarse lo siguiente: ¿Qué significa esto para el público de la canción en lengua origen? y ¿tiene el mismo significado en lengua meta? (Low, 2017, pág. 31). Resulta necesario que el traductor se replantee el *skopos* antes de traducir la canción, ya que le permite entender el objetivo del texto y qué estrategia es la más adecuada.

3.2.3. ¿Adaptación o traducción?

Como hemos podido observar, el proceso de traducir canciones no resulta un proceso sencillo puesto que hay que tener en cuenta muchos factores. Por un lado, debemos tener en cuenta las dificultades propias de la poesía, como son la métrica y la rima. Por otro, nos encontramos con la carga cultural que poseen las canciones, en especial aquellas del teatro musical. Es por eso, por lo que, siempre se habla de adaptar la traducción a la música o adaptar una película a un musical, siendo la palabra más extendida adaptación, en lugar de

traducción. Por consiguiente, a continuación, expondremos diferentes puntos de vista de académicos que han estudiado esta incógnita.

Según el diccionario de la Real Academia Española, entendemos el verbo «adaptar» como «modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original.» (Real Academia Española, s.f.). Dada esta definición de la Real Academia Española, no resulta claro la diferencia entre traducción y adaptación, ya que traducir es modificar un texto para que pueda ser entendido por un público diferente al cual iba destinado. El verbo «traducir», conforme a lo definido por la Real Academia Española, es «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra» (Real Academia Española, s.f.). En conclusión, la Real Academia Española no aporta una distinción suficiente entre ambos términos, en especial dentro del campo de la traducción audiovisual y la traducción musical, donde el término «adaptación» está mucho más extendido que el término «traducción».

Peter Low es uno de los autores que también hace uso del término «adaptación» en numerosas ocasiones en su libro *Translating Songs Lyrics and Text*. Para Peter Low, una adaptación supone «un texto poco original en el que no se han transferido detalles importantes de significado que fácilmente podrían haberse hecho» (Low, 2017, pág. 116). Como podemos observar, esta definición de Low diverge mucho de la definición de la RAE. Partiendo de la explicación de Low, se puede entender la adaptación como una traducción mal elaborada en la que no se ha prestado atención a los elementos culturales, ni a la funcionalidad del texto, ni a la forma.

La definición de adaptación que más se ha utilizado en los estudios de traducción es aquella de Vinay y Dalbernet (1958), interpretada en el libro de Mona Baker *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* como «la adaptación es un procedimiento que puede utilizarse siempre que el contexto al que se refiere el texto original no exista en la cultura del texto de destino; por lo que es necesario reconstrucción» (Baker, 1998, pág. 3). Además, como aclara Baker en su libro, no se puede concebir el concepto de adaptación sin el concepto de traducción, puesto que tienden a superponerse (Baker, 1998, pág. 3). En este sentido, entendemos la adaptación como una estrategia que el traductor puede aplicar cuando se encuentra con un problema específico de equivalencia cultural. En el libro de Mona Baker se

definen otras acepciones de la adaptación desde distintos puntos de vista de la traducción, lo que nos indica que no hay una sola definición válida y extendida. Por lo tanto, supondremos que, cuando nos referimos a una adaptación, estaremos hablando de la definición de Vinay y Dalbarnet, ya que ha sido la definición más utilizada por los académicos.

Como expusimos en el párrafo anterior, existen muchas definiciones de lo que resulta una adaptación, pero todas tienen un aspecto en común: se trata de un proceso perteneciente a la traducción. Por ello, Mona Baker ha elaborado, en el libro referenciado previamente, una lista, que traducimos aquí, donde se recogen diferentes planteamientos que podría plantearse un traductor cuando se enfrente a un problema de adaptación (Baker, 1998, págs. 4-5):

- Transcripción del original: traducir palabra por palabra y de manera literal una parte del texto original.
- Omisión: eliminar o generalizar una parte del texto.
- Expansión: la adición o explicitación de información que en el texto estaba implícita.
- Exotismo: sustituir juegos de palabras, jerga, dialectos, etc. del texto original por equivalentes en lengua meta.
- Actualizar: sustituir términos desfasados por equivalentes actuales.
- Adecuación de situación o cultural: este punto sería como la equivalencia dinámica de Eugene Nida, puesto que acercar ese apartado a un contexto más familiar desde la perspectiva del lector meta.
- Creación: reemplazar esa parte del texto original con otro que mantenga el mensaje y la función del original.

3.2.4. Cinco estrategias de Johan Franzon

En su artículo *Choices in Song Translation* publicado en 2008, Johan Franzon propone una lista de cinco opciones que el traductor de canciones dispone. Aunque aclara al final del artículo que las opciones que propone no son matemáticas, es decir, en condiciones reales estas estrategias se pueden combinar dependiendo de cuáles sean las necesidades del encargo y del objetivo final (Franzon, 2008, pág. 396).

En un encargo de traducción musical, el traductor se encuentra en una tesitura entre fidelidad o funcionalidad (o como explicamos previamente, el *skopos*). Desde el comienzo del grado de traducción, se enseña que no se debe vulnerar el principio de fidelidad ni el principio de funcionalidad, sino que hay que buscar la manera de abordar la labor de traducción desde ambos cabos. No obstante, cuando se traduce una canción, el traductor no puede ser siempre fiel a texto, en especial cuando dicha canción va a ser cantada. En este caso, hablaremos de una «fidelidad variable» (Franzon, 2008, pág. 375), en otras palabras, el traductor debe acercarse al texto lo máximo posible o lo mínimo posible en función del contexto situacional del texto (Hartmann, 1980). Como podemos observar, en este apartado retomamos el hilo de la discusión sobre el *skopos* de Reiss y Vermeer, especialmente cuando se trata de canciones, la finalidad de la canción original no tiene por qué coincidir con su versión traducida. Por esta razón, tanto Franzon como Low se han pronunciado haciendo una distinción entre canciones traducidas que se van a cantar y las canciones traducidas que se van a leer, como por ejemplo canciones que se traducen para ser subtituladas.

Para poder aportar una lista de estrategias, Franzon parte desde la problemática de la fidelidad a la música, a la letra o a la actuación, ya que «una traducción que pretende ser fiel de manera semántica difícilmente podría cantarse con la música original y, por el contrario, si la traducción se realiza partiendo de las directrices de la música, entonces se debe sacrificar parte de la fidelidad verbal» (Franzon, 2008, pág. 377). Desde este supuesto, Franzon plantea cinco estrategias, desde la suposición más básica hasta una más compleja.

En primer lugar, Johan Franzon sugiere no traducir la canción. A pesar de que esta propuesta puede sorprender, en ciertos casos hay canciones que no resulta necesario traducirlas. El autor presenta dos casos diferentes en los que no es necesaria la traducción: por un lado, porque la letra de la canción no aporta información a la narrativa, sino que la música resulta más relevante, y, por otro, para destacar la autenticidad de la canción original (Franzon, 2008, pág. 378). Un ejemplo que ilustra esta estrategia de no traducir serían algunas de las canciones del musical *El Rey León* o las canciones de la película de animación *Vaiana*, a causa de que en algunas proyecciones el objetivo es acentuar y resaltar la cultura que muestran, de esta forma se le está dando más importancia a la narrativa de la historia a través de la música que a través de la letra.

La segunda estrategia que propone el autor es traducir la letra sin adaptarla a la música. De esta manera, el traductor musical traducirá la letra como si fuese un texto escrito que no depende de otros elementos como la música, ya que se supone que los receptores reciben de otra forma la canción original (Franzon, 2008, págs. 379-380). Esta opción es muy común en la traducción para subtítulos. Por ejemplo, las canciones originales de la película de *Mamma Mia!* se han mantenido sin traducir puesto que se tratan de canciones del grupo musical Abba, pero para que los espectadores entiendan la trama de la película las canciones fueron subtituladas en diferentes idiomas. Por lo tanto, dado que las canciones traducidas del ejemplo anterior no serán cantadas, no es necesario traducirlas teniendo en cuenta las limitaciones de la música.

En tercer lugar, Franzon plantea que el traductor vuelva a escribir la letra con el fin de que esta se ajuste perfectamente a la música de la letra original (Franzon, 2008, págs. 380-381); es decir, una estrategia completamente opuesta a la estrategia explicada en el anterior párrafo. Como resulta lógico, este planteamiento solo resulta plausible para casos muy concretos y para canciones muy específicas, como por ejemplo las canciones que suenan en los anuncios de televisión.

La cuarta opción de la lista es cambiar la música en pro de la letra a fin de darle importancia a la letra. Así, el traductor podría realizar una traducción más pegada al texto original ya que se adaptaría la música a las necesidades de la letra. Este tipo de traducciones son típicas de los textos canónicos para ser cantados (Franzon, 2008, págs. 381-386).

Por último, Johan Franzon sugiere adaptar la canción traducida a la música original. Esta última opción resulta la más utilizada en el ámbito profesional dado que la música no se puede manipular ni cambiar en pro de la traducción porque el contrato no lo permite o resultaría muy complicado (Franzon, 2008, págs. 386-389). Por norma general, la letra traducida debe reproducir la finalidad de la letra original aunque se cambien estructuras sintácticas, en especial en la traducción de musicales. Además, el autor explica que esta estrategia es la más común no solo en la traducción de musicales, sino en la traducción de canciones que aparecerán en películas que van a ser dobladas, porque «no se pueden modificar ni el elemento musical ni el elemento visual» (Franzon, 2008, pág. 389). En este caso, la canción tiene que ajustarse al contexto situacional, dado que si el personaje de la

película interactúa con algo de la escena y eso influye en la canción original, el traductor tiene que buscar la manera de que la traducción de la letra combine con el elemento visual.

En conclusión, estas cinco estrategias que plantea Johan Franzon son opciones basadas en la teoría de traducción de canciones, pero no son opciones exactas, sino que se pueden combinar, mezclar o, incluso, modificarlas en función de las necesidades del encargo.

3.2.5. El principio de pentatlón de Low

A continuación, siguiendo el hilo de las estrategias que el traductor de canciones tiene a su disposición, comentaré en qué consiste el principio de pentatlón de Peter Low, el cual viene explicado en su libro *Translating song lyrics and texts* (2017). Este principio de pentatlón ha sido estudiado, referenciado y utilizado por muchos profesionales, ya que ilustra muy bien el proceso traslativo que se debe llevar a cabo y, además, reitera en la importancia de la libertad creativa. En su libro repite en varias ocasiones, al igual que Johan Franzon en sus artículos, que no existe una fórmula exacta para traducir canciones y que estas estrategias que propone el autor se pueden modificar en función de las necesidades de la canción (Low, 2017).

El principio de pentatlón surge de la incertidumbre de cómo abordar la traducción de canciones: ¿desde la perspectiva del texto en lengua origen o desde la perspectiva del texto en lengua meta? Según Low, «resulta mucho más práctico abordar la traducción de la canción desde la finalidad del texto traducido y del contexto en el que se reproducirá dicho texto» (Low, 2005, pág. 191), es decir, resulta muy importante antes de abordar el trabajo de traducción saber cuál es el *skopos* de la canción, dado que en función de la finalidad y del contexto situacional el traductor elegirá en qué aspecto del pentatlón basarse. El nombre supone una metáfora del pentatlón de los juegos olímpicos, en los que los atletas deben competir en cinco pruebas deportivas con el objetivo de conseguir el mayor número de puntos posible (Low, 2017, pág. 79). De esta forma, Low establece cinco criterios que se deben seguir para traducir una canción a fin de elaborar un producto final que consiga equilibrar todos los aspectos del pentatlón.

Asimismo, Peter Low ofrece cuatro sugerencias que el traductor puede tener en cuenta antes de emprender el trabajo de traducción (Low, 2017, págs. 78-79):

1. No empezar la traducción con la primera frase, sino que resulta más efecto empezar con la frase clave de la canción, puesto que es probable que se repita a lo largo del texto.
2. Identificar las partes más esenciales del texto.
3. Decidir cuál es el *skopos* de la canción.
4. Decidir si será necesario el uso de rimas.

Retomando lo comentado anteriormente sobre el principio de pentatlón, a continuación explicaremos en qué consiste cada uno de los cinco criterios y, de esta manera, contaremos con un amplio espectro de las diferentes estrategias con las que cuenta un traductor musical para realizar el análisis de las canciones del musical y de la película de *Anastasia*.

Cantabilidad

La cantabilidad se refiere al aspecto fonético de la canción en lengua meta. Este aspecto se consigue teniendo en cuenta la articulación, la respiración, etc. Por lo tanto, el traductor consigue respetar este aspecto en lengua meta alterando las vocales y las consonantes (Low, 2017). Si la canción ha sido escrita para cantarse, entonces el traductor deberá hacer lo posible para que la versión traducida pueda ser cantada también. Si el traductor fracasa en su labor de crear una traducción que se pueda cantar, no se podrán aplicar los siguientes criterios del principio de pentatlón y la canción traducida no se podrá utilizar para ese propósito. En el vídeo comentado en el segundo capítulo acerca de la presentación de la obra, el traductor que llevó a cabo la adaptación de las canciones del musical hacía gran hincapié en que una de las máximas de traducir canciones era que la canción resultase sencilla de cantar y que el público entendiese lo que canta la persona en el escenario.

De acuerdo con Low, «según un cantante, la traducción perfecta es aquella que consigue reproducir la misma sensación vocal que la canción original, es decir, que consiga imitar las vocales largas con vocales largas, las vocales cortas con las vocales cortas y una

sola consonante con una sola consonante» (Low, 2017, págs. 81-82). En este sentido, Low propone cuatro consejos para conseguir el mismo efecto que la canción original y, especialmente, que la traducción pueda ser cantada:

- Tratar de utilizar sílabas formadas por consonante-vocal, puesto que resulta más sencillo cantar una palabra que termine en vocal en lugar de consonante.
- Evitar las palabras que contengan varias consonantes juntas.
- Procurar no utilizar consonantes oclusivas puesto que impiden el flujo de aire. De acuerdo con Low las consonantes oclusivas son seis: «t», «d», «p», «b», «k» y «g», mientras que las letras «r» y «m» resultan consonantes que favorecen el flujo de aire y la facilidad para cantarlas. En ese sentido, resulta importante destacar que en español las consonantes oclusivas son las mismas (Pérez, s.f.).
- Prestar atención a las vocales, puesto que facilitan que la canción se pueda cantar. A pesar de esto, en español no existe tanto problema con la pronunciación de las vocales como en inglés, por ejemplo.

Sentido

El sentido en el pentatlón hace referencia al significado, el contenido y la intención de la traducción que se consigue al comparar semánticamente el texto traducido con el texto en lengua origen (Low, 2017, pág. 87). De esta forma, el traductor conseguirá reproducir el mismo significado sin necesidad de omitir, cambiar o añadir elementos al texto.

A este respecto, una traducción será incorrecta si el efecto y el significado de la canción traducida difiere con la finalidad y significado de la canción original. Para ello, el profesional debe entender el texto original a la perfección. Así, el traductor tendrá la libertad de elegir qué detalles son menos importantes para el *skopos* de la canción, lo que le permite al traductor cierta flexibilidad.

Naturalidad

El criterio de naturalidad hace alusión a que el texto en lengua meta suene como si se hubiese creado de manera espontánea en lengua meta (Low, 2017, pág. 88), es decir, que la

canción no parezca una traducción. Para realizar esta labor, se deben tener en cuenta las normas de la lengua meta y despegarse completamente del texto original.

El objetivo para cumplir con el criterio de naturalidad es que «el texto en lengua meta suene como si la música hubiese sido creada para acompañar al texto meta» (Dyer-Bennett, 1965, pág. 292). Por lo tanto, al igual que los demás criterios del pentatlón, si la canción traducida no suena natural en lengua meta y el público objetivo no entenderá la canción por el uso de estructuras y las palabras extrañas, entonces la canción no podrá ser cantada (Low, 2017, pág. 88).

Ritmo

El criterio del ritmo resulta uno de los elementos más complejo del principio de pentatlón, puesto que no se trata del ritmo de las palabras, sino que se trata del ritmo de la música (Low, 2017, pág. 99), de la que el traductor no tiene control. Además, cada canción cuenta con su propio ritmo creado por el compositor, lo que afecta directamente al desarrollo del texto en lengua meta (Stephenson, 2014). Desde el punto de vista de Johan Franzon, el criterio del ritmo sería el ajuste prosódico, es decir, analizar «las propiedades melódicas del texto con el fin de converger con la música» (Franzon, 2015, pág. 337). La gran diferencia entre el criterio del rito de Low y el ajuste prosódico de Franzon es que para Johan Franzon lo primero que debe hacer el traductor es analizar la métrica y el número de sílabas de la canción en relación con la música, mientras que Peter Low opina que se deben considerar antes otros criterios: la cantabilidad, el sentido y la naturalidad.

Para conseguir abordar el criterio del ritmo de la canción, el traductor, idealmente, debería contar las sílabas y reproducir el mismo número de sílabas en lengua meta (Stephenson, 2014). Sin embargo, Peter Low aboga por la flexibilidad traslativa, puesto que en pro del escopo de la canción, el traductor podrá añadir y sustraer sílabas (Low, 2005). Del mismo modo que Low propone reproducir la métrica, también aporta otras observaciones que favorecen la reproducción del ritmo.

En la mayoría de las canciones, a pesar de que el número de sílabas en lengua meta coincida con el número de sílabas del texto original, probablemente el acento de la música

no caerá en la misma palabra, lo que hace que el significado de la canción varíe. Es por ello que, aunque el ritmo es un criterio muy restrictivo, el traductor cuenta con la flexibilidad de sacrificar o añadir algunas sílabas. Asimismo, es igual de importante la colocación de las palabras en la oración y la elección de las palabras, puesto que se deben realzar las mismas palabras que el original. En última instancia, si la traducción se resiente, Low defiende que se altere ligeramente el ritmo al cambiar la métrica y el énfasis de las palabras.

En resumen, dado que se trata de uno de los criterios del pentatlón más complejos de reproducir fielmente al original, se entiende que para lograr el ritmo perfecto se deben sacrificar otros criterios (Low, 2017).

Rima

El último elemento del principio de pentatlón de Low es la rima, la cual aparece descrita en el libro *Translating song lyrics and texts* como el criterio menos relevante y que solo debe tenerse en cuenta siempre y cuando sea necesario rimar. «El término «rimar» se centra en hacer coincidir los sonidos de los finales de las oraciones, especialmente las vocales (Low, 2017). Existen muchos traductores que le dan demasiada importancia a la rima, llegando a ser incluso el primer criterio en el que se centran cuando tienen que traducir una canción.

Sin embargo, Low plantea que el traductor se haga la siguiente pregunta a fin de decidir si debe centrarse en el aspecto de la rima: «¿Es realmente imprescindible que la canción traducida rime?» (Low, 2017, pág. 103). Si bien es cierto que la rima favorece el rasgo eufónico de la canción, no obstante, resulta preferible que la canción traducida suene natural a que suene exagerada o que la rima esté forzada (Stephenson, 2014). Por lo tanto, si la canción original sigue el patrón de rima abrazada: ABBA, la traducción no necesariamente debe replicar esa rima, sino que se aceptan otras variantes como AABB o ABAB (Low, 2017, pág. 105).

En conclusión, el objetivo del principio de pentatlón no supone una imposición invariable. Aquel traductor que respete las directrices del pentatlón busca obtener una «alta puntuación» en el efecto general de texto (Low, 2017), al igual que intentaban los atletas en

el pentatlón de los juegos olímpicos. Sin embargo, la diferencia es que en este principio propuesto por Low se permite un cierto margen de actuación a fin de que el traductor logre elaborar la mejor traducción posible en función del *skopos* deseado.

4. ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA CANCIÓN *JOURNEY TO THE PAST*

Una vez entendido el significado de la traducción musical, y tras haber expuesto algunos fundamentos teóricos sobre el argumento, aplicaremos algunos de los principios descritos, especialmente el principio de pentatlón de Peter Low, a un fragmento de *Anastasia*, con el fin de describir las estrategias de trabajo seguidas por los traductores.

La canción seleccionada para el análisis se titula en inglés *Journey to the past* y es una de las piezas principales tanto en la película como en el musical. Se decidió analizar esta canción frente a otras puesto que, en primer lugar, se utilizó la misma canción de la película original para el musical de Broadway, sin modificar ninguna parte de la letra; mientras que, cuando el musical de *Anastasia* llegó a Madrid, en lugar de utilizar la traducción que se utilizó para la película, se tomó la decisión de volver a traducirla, por lo que nos encontramos con dos versiones en español de una misma canción, que incluso se titulan diferente. En segundo lugar, la pieza escogida para el análisis fue *Journey to the past* porque se canta en momentos muy distintos: en la película, esta canción es la primera canción que canta la protagonista, mientras que, en el musical, esta canción constituye el cierre del primer acto.

Por último, resulta muy importante volver a resaltar que, tanto la versión traducida de la película en España como la versión traducida del musical en España son traducciones de la canción en inglés que aparece en la primera columna de abajo. Por lo tanto, existen dos versiones traducidas de un mismo texto. Más adelante se explicará el contexto en el que aparece la versión en español en la película y la versión en español en el musical.

| CANCIÓN ORIGINAL EN INGLÉS | VERSIÓN TRADUCIDA PARA LA PELÍCULA EN ESPAÑOL | VERSIÓN TRADUCIDA PARA EL MUSICAL EN ESPAÑOL |
|----------------------------------|---|--|
| <i>Heart don't fail me now.</i> | No me falles no. | Lucha, corazón. |
| <i>Courage, don't desert me.</i> | Corazón, despierta | Fuerza, no me dejes. |

| | | |
|--|---|---|
| <i>Don't turn back now that we're here. People always say life is full of choices. No one ever mentions fear or how the world can seem so vast on a journey to the past. Somewhere down this road I know someone's waiting. Years of dreams just can't be wrong. Arms will open wide. I'll be safe and wanted. Finally home where I belong. Well starting now I'm learning fast on this journey to the past. Home, love, family. There was one a time I must have had them too. Home, love, family. I will never be complete until I find you.</i> | ¿no me ves? Estoy aquí. Pido a Dios tener, todas mis opciones todo siempre tiene un fin. Hoy al latir te siento más. Ahora dime, dónde vas. En algún lugar sé que al fin me esperan ya me llega su canción. Quiero un nuevo hogar donde estar a salvo y vivir con ilusión. Ven, llévame, no quiero más. Solo dime, dónde vas. En mis padres una vez quizás también hallé el amor. Son mis padres, una puerta siempre abierta a mis recuerdos. Debo caminar sin tener un norte, sabe Dios a dónde voy. | Hoy que al fin estoy aquí. «Déjate guiar» dice todo el mundo ¿Quién me va a guiar a mí? En mi camino por lograr Al pasado regresar. Sé que llegaré, sé que hay quien me espera. Lo soñé, no fue un error. Y me acogerán brazos protectores al lugar de donde soy. Estoy tan cerca de alcanzar mi pasado recobrar. ¿Quién soy? ¿Quién fui? ¿Qué familia un día me brindó su amor? ¿Quién soy? ¿Quién fui? Yo jamás seré feliz sin descubrirlo. Paso a paso iré tras mis esperanzas. Nadie sabe a dónde voy. Si a saber quién fui |
|--|---|---|

| | | |
|---|---|---|
| <i>One step at a time.</i> <i>One hope then another.</i> <i>Who knows where this road may go.</i> <i>Back to who I was.</i> <i>On to find my future.</i> <i>Things my heart still needs to know.</i> <i>Yes, let this be a sign!</i> <i>Let this road be mine.</i> <i>Let it lead me to my past, and bring me home at last!</i> | Cuánto dejo atrás es también mi suerte, tengo que saber quién soy. Sí, debo echar a andar, no podré parar. Ven y sígueme al compás y mi canción sabrás. | o hacia mi futuro. Que hable ya mi corazón. Que sea la señal para al fin lograr mi pasado recobrar. , Y regresar a mi hogar. |
|---|---|---|

4.1. Significado de la canción *Journey to the past* en la película 1997

La película *Anastasia*, dirigida por Lynn Ahrens y Stephen Flaherty, quienes también compusieron las canciones de la película, se estrenó en 1997, aunque tardaría un año en llegar a España, en 1998.

Tal y como se comentó anteriormente, la película se realizó cuando todavía no se conocía el verdadero paradero de la hija menor del zar y, por tanto, la leyenda de Anastasia seguía viva y alimentándose de rumores.

En cuanto a las canciones de la película, que más adelante serán utilizadas para dar vida al musical de Broadway, es importante aclarar que la canción *Journey to the past* que analizaré más adelante se compuso específicamente para la película de animación. Es en este momento donde nos encontramos con la primera traducción de la canción *Journey to the past*, dado que se decidió traducir la canción al español para ser doblada y no solamente

subtitulada (para la realización de este análisis solo se tendrá en cuenta la versión traducida para el doblaje). El encargado de realizar esta labor de traducción fue Albert Mas-Griera, brindándonos con la canción que aparece en la segunda columna de la tabla de arriba, la cual se tituló *Dime dónde vas*.

Journey to the past es la segunda canción del filme y la primera que canta la protagonista, Anya. El contexto en el que surge esta canción es el siguiente: Anya, una chica huérfana de 18 años, es expulsada del orfanato al cumplir su mayoría de edad para trabajar en la fábrica de pescado. Ella no recuerda nada de su pasado ni quién es su familia, dado que fue llevada con 8 años al orfanato tras ser encontrada inconsciente en la calle. El único objeto que posee es un colgante que tiene grabado una inscripción, «Juntas en París». Por ello, cuando Anya sale del orfanato se encuentra entre la tesitura de dirigirse a la fábrica y labrarse un futuro o dirigirse a San Petersburgo para viajar a París y, así, buscar pistas sobre su pasado y su identidad. Es en este momento de indecisión de la protagonista cuando ella pide una señal que le indique qué debe hacer. Dado que se trata de una película de animación dirigida a un público infantil, esa señal aparece en forma de un cachorro que hace todo lo posible para que ella camine en dirección a la ciudad. Tras este encuentro entre Pooka, el perro, y Anya comienza la canción *Journey to the past* o *Dime dónde vas* en español.

Lo que indica este contexto en el que sucede la canción es que Anya no conoce los rumores que están surgiendo en San Petersburgo sobre que Anastasia está viva y que su abuela, que se encuentra en París, ofrece una recompensa a quien encuentre a su nieta. Además, tampoco sabe nada acerca de su pasado ni quién es ella. Por lo tanto, la actitud que tiene Anya es de esperanza y de ilusión por conocer. De la versión en español se entiende que Anya sigue siempre la llamada del corazón para obtener la respuesta que tanto ansía.

4.2. Significado de la canción *Journey to the past* en el musical 2017

El musical de Broadway de 2017, escrito por Terrence McNally y dirigido por Darko Tresnjak, cobró vida gracias a la película de animación a la involucración y a la participación de Lynn Ahrens y Stephen Flaherty en la selección y composición de canciones para el musical. En una entrevista que hicieron para la organización Denver Center for the Performing Arts, ambos compositores explicaron que, dado que se trataba de una versión

más realista en comparación con la película de 1997, cuyo público objetivo era principalmente infantil, tomaron la decisión de mantener solo seis piezas de la película original, entre ellas *Journey to the past*, que se convirtió en la pieza principal de la obra. Además, en esta entrevista Ahrens afirmó que «*This is a more grown-up version of the Anastasia tale. This is more romantic and more adventurous. We have real relationships and real family connections.*» (Ahrens & Flaherty, 2019). Estas palabras de la autora de las canciones originales recuerdan bastante a aquellas que expresó el Roger Peña, el traductor de las canciones del musical al castellano, durante una entrevista para el canal de Youtube del propio musical de Madrid. Roger Peña manifestó que se decidió traducir de nuevo las canciones, a pesar de que seis de las piezas eran las originales de la película y a pesar de que ya existían las traducciones para esas seis piezas, ya que la historia del musical resulta una historia muy diferente a la historia que narra la película, puesto que se trata de una historia de sentimientos más humanos y el objetivo de la nueva versión es conseguir transmitir esa cercanía más realista al público (Peña, 2018).

Además, en esa misma entrevista a Roger Peña, el traductor de la versión en español para el musical explicó el proceso traslativo que llevó a cabo para traducir de manera exitosa las canciones de la obra musical. En primer lugar, se traducen las canciones de inglés a español, con todas las dificultades que ello conlleva, como se detalló en el apartado sobre las dificultades de la traducción musical. En segundo lugar, con el fin de comprobar que la versión en español transmite y expresa lo mismo que la canción original en inglés se debe volver a traducir la canción de español a inglés de manera literal y sin tener en cuenta las limitaciones propias de la traducción musical.

Por lo tanto, en 2017 nos encontramos con una segunda traducción de *Journey to the past*, es decir, otra versión de la canción en español muy diferente a la de la película. Esta segunda versión, que se tituló *Viaje al pasado*, es la que aparece en la tercera columna de la tabla que aparece al principio del apartado.

«Viaje al pasado» es la canción que cierra el primer acto y constituye el puente entre la trama en San Petersburgo y la trama en París. En esta versión, Anya conoce los rumores de Anastasia y su identidad, ella es Anastasia. Al principio del primer acto de la obra, Anya narra a Dimitri y a Vlad que desde que despertó sola y huérfana en el hospital supo que debía

ir a París puesto que allí hallaría respuestas sobre su identidad. Al contrario que en la película, Anya no posee ningún colgante, sino que París se convierte en un sueño recurrente para ella. Tras este encuentro entre los tres protagonistas, Anya comienza a recordar aspectos de su supuesta vida en palacio que nadie más conocía. Es por esta razón por la que Anya realmente cree que ella podría ser la princesa Anastasia. Con todo esto, Anya, Dimitri y Vlad consiguen salir de Rusia y llegan a París, donde se encontrarán con la Emperatriz Viuda con el objetivo de que acepte a Anya como su nieta, Anastasia.

En este momento de la obra suena la pieza *Viaje al pasado*, en el que nos encontramos con una Anya más indecisa y nerviosa que la Anya de la película, puesto que está a punto de darle respuesta a las múltiples preguntas de su pasado o, por el contrario, se dará de bruces con la realidad.

4.3. Comparación argumental de ambas versiones

Una vez entendidas ambas versiones dentro de su propio contexto y sabiendo que ambas versiones constituyen dos traducciones distintas de un mismo texto en inglés, se pueden observar algunas diferencias. En primer lugar, la traducción para la película (*Dime dónde vas*) difiere notablemente de la traducción para el musical (*Viaje al pasado*). A continuación aportaré algunos ejemplos que ilustran lo comentado.

| TEXTO EN LENGUA ORIGEN | VERSIÓN TRADUCIDA PARA LA PELÍCULA EN ESPAÑA | VERSIÓN PARA EL MUSICAL EN ESPAÑA |
|---|---|---|
| Arms will open wide. I'll be safe and wanted. Finally home where I belong. | Quiero un nuevo hogar donde estar a salvo y vivir con ilusión | Y me acogerán brazos protectores al lugar de donde soy. |
| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
| One step at a time. One hope then another. | Debo caminar sin tener un norte. | Paso a paso iré tras mis esperanzas. |

| | | |
|--|---|--|
| Who knows where this road may go? Back to who I was. On to find my future. Things my heart still needs to know. | Sabe Dios a dónde voy. Cuánto dejo atrás es también mi suerte. Tengo que saber quién soy. | Nadie sabe a dónde voy. Si a saber quién fui o hacia mi futuro. Que hable ya mi corazón. |
| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
| And bring me home at last! | Y mi canción sabrás. | Y regresar a mi hogar. |
| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
| On a journey to the past. | Ahora dime, dónde vas. | Al pasado regresar. |

En segundo lugar, resulta importante resaltar que el título de las versiones en español no coincide y difieren bastante, lo que afecta también al contenido de la canción. En otras palabras, si observamos la tabla que aparece en la página 30, las traducciones no se cantan a la misma «persona», es decir, la versión del musical se consideran pensamientos verbalizados que tiene la propia Anastasia y, por eso, Anya expresa sus ganas de regresar al pasado y cómo lo que experimentará en París será un viaje al pasado, el cual es el nombre de la canción para el musical. La canción original de la película en inglés y del musical de Broadway transmite los mismos pensamientos verbalizados que la versión para el musical en España y se titula de la misma manera: *Journey to the past*. Sin embargo, la versión de la película en España son constantes llamadas que hace Anya a su corazón, esperando que este le dé la respuesta que Anya necesita y, por eso, la canción en español para la película se tituló *Dime dónde vas*, es decir, Anya le pide a su corazón que le diga hacia dónde se dirige.

| | | |
|---|--|---|
| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
| Heart don't fail me now. Courage, don't desert me. | No me falles no. Corazón, despierta | Lucha, corazón. Fuerza, no me dejes. |

| | | |
|---|----------------------------|----------------------------|
| Don't turn back now that we're here. | ¿no me ves? Estoy aquí. | Hoy que al fin estoy aquí. |
|---|----------------------------|----------------------------|

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|--|---|--|
| <i>or how the world can seem so vast on a journey to the past.</i> | Hoy al latir te siento más. Ahora dime, dónde vas. | En mi camino por lograr Al pasado regresar. |

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|---|--|--|
| <i>Well starting now I'm learning fast on this journey to the past.</i> | Ven, llévame, no quiero más. Solo dime, dónde vas. | Estoy tan cerca del alcanzar mi pasado recobrar. |

Como se puede comprobar con los ejemplos aportados, ambas versiones se presentan de manera distinta. Sin embargo, si se entienden las versiones por separado y dentro de su propio contexto, se observa que cada versión representa y describe el momento que Anya está viviendo y cuál es su intención. Por un lado, la Anya de la película en la versión en español ansía una señal que le guíe en su camino; mientras que, por otro lado, la Anya del musical en español sabe con certeza qué es lo que está buscando, reencontrarse con su abuela en París.

Asimismo, siguiendo el hilo del contexto en el que se mueven las diferentes versiones, la canción *Dime dónde vas* de la película en español retrata una Anya más inocente e ingenua, una chica que cree que puede conseguir lo que se proponga con determinación. Por el contrario, *Viaje al pasado* del musical de Madrid, en su búsqueda por conseguir transmitir

unos sentimientos más humanos, retrata una Anya que, tras experimentar una situación de hambre y de pobreza, logra llegar al lugar con el que siempre soñó, lo que le genera incertidumbre y duda. Este aspecto de inseguridad resulta especialmente notorio en las preguntas que se hace Anya a sí misma a lo largo de la canción del musical en español: ¿Quién me va a guiar a mí?, ¿quién soy?, ¿quién fui?, etc.

5. APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL PENTATLÓN DE LOW A LAS TRADUCCIONES DE *JOURNEY TO THE PAST*

De acuerdo con el principio de pentatlón de Peter Low, son cinco los criterios que un traductor debe tener en cuenta para realizar un trabajo de traducción musical exitoso. Para ello, partiré desde la premisa de los cinco criterios del pentatlón con el objetivo de verificar si resulta necesario realizar una nueva traducción de la canción *Journey to the past* para el musical de *Anastasia* en Madrid o, en cambio, si hubiese sido factible utilizar la versión traducida para la película en España en el musical de Madrid. Además, con el objetivo de realizar un buen análisis y conseguir conclusiones determinantes, escogeré distintos pasajes de la pieza original, de la versión para la película en España y de la versión para el musical en España en los que se ilustra cómo se ha respetado o se ha vulnerado cada criterio del pentatlón.

Cantabilidad

Como se explicó en el anterior capítulo, la cantabilidad responde a la pregunta de si una canción puede ser cantada o no; es decir, si la canción original ha sido concebida para ser cantada, entonces su versión traducida deberá perseguir el mismo objetivo. Para ello, el autor aporta ciertos requisitos que el traductor debe tener en cuenta con el fin de conseguir una canción cantable. No obstante, si bien es cierto que la pronunciación del inglés puede resultar más compleja que la pronunciación del español, a continuación se expondrán algunos ejemplos que utilizan los consejos que se describieron en apartados anteriores y que se adaptan correctamente a la traducción español. Por último, se debe especificar que, para poder realizar este análisis, ha resultado imprescindible escuchar las canciones en versión original y en su versión traducida a través de diferentes plataformas como Spotify y YouTube.

Si observamos ambas versiones en español, tanto Albert Mas-Griera (el traductor que realizó la versión traducida para la película en España) como Roger Peña (el traductor que realizó la versión traducida para el musical en España), han tratado de evitar, en la medida de lo posible, las consonantes oclusivas: «t», «d», «p», «b», «k» y «g» y favorecer el uso de vocales como la «r», la «s» y la «n» que no impiden el flujo del aire y faciliten el que la palabra se pueda cantar sin atropellos. Sin embargo, se ha podido observar que en la canción en lengua meta del musical se utilizaron algunas palabras que contienen vocales oclusivas y que pueden dificultar la cantabilidad.

| VERSIÓN PELÍCULA ESPAÑOL | VERSIÓN MUSICAL ESPAÑOL |
|--|--|
| Quiero un nuevo hogar donde estar a salvo | Y me acogerán brazos protectores |

En este caso, el uso de consonantes oclusivas se puede observar en la versión para el musical, lo cual resulta una dificultad añadida puesto que la canción traducida para el musical se cantará en directo. Sin embargo, como el ritmo de la música está tan marcado no parece que la actriz le resulte complicado pronunciar la palabra «protectores».

Por otro lado, Peter Low recomienda evitar el uso de palabras que contengan varias consonantes seguidas. Este caso resulta más común en inglés, puesto que no es extraño encontrar palabras con tres consonantes seguidas. A pesar de esto, se pueden observar algunas estrofas que contienen palabras en las que coinciden dos consonantes y, aunque esto no parezca un problema, al momento de cantar la canción suena extraño u obliga a la cantante a realizar una pausa donde no debería haber. Por ejemplo, en versión del musical en español se incluyeron palabras como «mundo» y «esperanzas». Pese a que anteriormente se comentó que la «n» no impide el flujo de aire, en este caso en concreto, la «n» junto a la «d» o junto a la «z» obliga a la cantante a realizar una pausa: «mun-do» y «esperan-zas».

Además, al cotejar ambas versiones en español con la canción original se pueden contemplar algunas estrategias que siguió Roger Peña para que la versión traducida del musical en español resultase fácil de cantar en algunas estrofas.

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|--|------------------------|--------------------------|
| Years of dreams just can't be wrong | Ya me llega su canción | Lo soñé, no fue un error |

Una traducción literal del inglés en la versión del musical sobrepasaría el número de sílabas, lo que no solo afecta a la cantabilidad, sino también afecta al criterio del ritmo. En el caso de que la traducción para el musical se hubiese realizado de manera literal, la estrofa quedaría de la siguiente manera: «Tantos años de sueños no pueden haber sido un error».

Retomando el hilo argumentativo sobre las vocales que sí facilitan el flujo del aire, en ambas versiones traducidas se puede observar el uso de la «r», la «s» y la «n» como consonantes finales de cada estrofa. Aunque siempre será más idóneo hacer coincidir las notas finales largas con vocales en lugar de consonantes, puesto que permiten que la cantabilidad resulte más sencilla y que no se tenga que cerrar la boca en el final de la nota para pronunciar la consonante final. A continuación se incluyen algunas de las estrofas que contienen las notas más largas finales.

| VERSIÓN PELÍCULA ESPAÑOL | VERSIÓN MUSICAL ESPAÑOL |
|--|-------------------------------------|
| Ahora dime, dónde vas | Al pasado regresar |
| Ya me llega su canción | Lo soñé, no fue un error |
| Una puerta siempre abierta a mis recuerdos | Yo jamás seré feliz sin descubrirlo |
| Y mi canción sabrás | A mi hogar |

Sentido

El criterio del sentido dentro del principio de pentatlón Low trata de responder a la siguiente pregunta: ¿la traducción transmite el mismo significado que la canción original? Este aspecto resulta bastante importante en el caso concreto que se está estudiando, puesto

que se trata de una película musical y una obra musical, por lo que las canciones cargan con gran parte de información relevante para la historia.

Este criterio se comentó anteriormente en el análisis interpretativo. Además, la traducción para la obra musical resulta una traducción más próxima a la canción original, aunque esto no significa que la versión para el musical en español resulte una peor traducción. En este caso, la traducción para el musical en español expresa tal cual lo que expresa la canción *Journey to the past*, posiblemente porque la traducción para el musical *Anastasia* pasó por un proceso traslativo «inusual», dado que primero se tradujo la canción original al español y, después, se volvió a traducir de manera inversa; de español a inglés, de esta manera se aseguraban de que la versión traducida para el musical en Madrid transmitiese la misma información y las mismas emociones. Mientras que la versión para la película en español se aleja más de la canción original *Journey to the past*. Como se observó en el análisis interpretativo, el sentido que aporta la traducción para la película difiere del original.

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|-----------------------------------|---|---|
| One step at a time. | Debo caminar | Paso a paso iré |
| One hope then another. | sin tener un norte. | tras mis esperanzas. |
| Who knows where this road may go. | Sabe Dios adónde voy. | Nadie sabe a dónde voy. |
| Back to who I was. | Cuanto dejo atrás es también mi suerte. | Si a saber quién fui o hacia mi futuro. |
| On to find my future. | Tengo que saber quién soy | |

No obstante, al estar la versión traducida de la película más alejada de la canción en lengua origen, ocurren algunos errores como el que aparece en la tabla de arriba, que en este caso se trata de un contrasentido. Se puede apreciar que el traductor de la versión cinematográfica no supo entender el conjunto de este verso y parece como si hubiese traducido estrofa por estrofa. En este ejemplo se pone de manifiesto lo que expresa Peter Low al afirmar que, para conseguir el mismo efecto y el mismo significado que el texto en lengua

origen, el traductor debe entender a la perfección el texto original. Como se explicó en el anterior apartado, el contexto en el que se interpreta la canción en la película es el deseo que posee Anya de viajar a París para conocer su pasado. Por esta razón, la estrofa de la versión de la película en español «Debo caminar sin tener un norte. Sabe Dios adónde voy» contradice la determinación de Anya sobre viajar a París. En la canción original en inglés, este verso comentado expresa la idea de que no sabe si el camino que está a punto de emprender la llevará a conocer su identidad pasada o la encaminará hacia su futuro. Por el contrario, la versión traducida para el musical en español consigue transmitir el significado de la canción original en inglés.

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|---|--|---|
| Let it lead me to my past, and bring me home at last! | Ven y sígueme al compás y mi canción sabrás. | Mi pasado recobrar y regresar a mi hogar. |

Esta última tabla representa las últimas estrofas de la canción y, como se observa, la última estrofa de la versión cinematográfica en español no se entiende, por lo tanto, no aporta información útil a la trama, ni tampoco sigue el hilo argumentativo de toda la canción.

Naturalidad

El criterio de naturalidad se refiere únicamente al texto en lengua meta y el objetivo del traductor debe ser que su traducción no parezca una traducción y resulte natural en lengua meta. Al igual que el anterior criterio del pentatlón, el sentido, el criterio de naturalidad es muy relevante en este caso concreto, puesto que las canciones han sido concebidas para transmitir información relevante a la historia, ya sea para el musical o para la película animada.

Siguiendo el hilo previo del análisis, se contempla que ambas versiones en español resultan naturales en lengua meta y no contienen ningún término extraño o que no se comprenda. Resulta complejo analizar la naturalidad de la traducción para la película en

comparación con el texto original puesto que este se aleja de manera significativa de la canción original. Sin embargo, al cotejar ambas versiones en español con el texto original en inglés, no se ha observado ningún pasaje de las piezas en los que se vulnere el criterio de naturalidad.

Ritmo

En cuanto al ritmo, este es uno de los criterios más complejos puesto que debe juzgarse basándose en la música con el fin de que la letra de la traducción se ajuste bien a la música. Lo ideal resultaría que se reprodujese el mismo número de sílabas que el texto original. Una de las ventajas que posee esta canción es que la música marca constantemente el ritmo, mediante notas rápidas y cortantes. Por ello, en el análisis del ritmo de la canción se ha favorecido el número de tiempos de la música, puesto que tienen más importancia que el número de sílabas.

| LO | | VERSIÓN PELÍCULA ESPAÑOL | |
|-------------------------------------|---|--------------------------|---|
| Heart-don't-fail-me-now | 5 | No-me-fa-lles-no | 5 |
| Cou-rage-don't-de-sert-me | 6 | Co-ra-zón-des-pier-ta | 6 |
| Don't-turn-back-now-that-we're-here | 7 | ¿no-me-ves?-es-toy-a-quí | 7 |
| VERSIÓN MUSICAL ESPAÑOL | | | |
| Lu-cha-co-ra-zón | 5 | | |
| Fuer-za-no-me-de-jes | 6 | | |
| Hoy-queal-fin-es-toy-a-quí | 7 | | |

Como se contempla en la tabla, la métrica resulta igual en ambas traducciones al español y este criterio se respeta en ambas versiones por igual.

Además de la métrica, el acento de la música también marca el ritmo de la canción y, como tal, la labor del traductor será tratar de hacer coincidir el acento de la música en las mismas palabras que la canción original, ya que de no conseguirlo, el significado y el sentido

de la canción puede variar. A lo largo de la canción original en inglés se observan varios acentos de la música, como las notas largas finales, donde la música aumenta en volumen. Al estar muchos de los acentos en las notas finales largas, ambas versiones consiguen respetar el mismo efecto. No obstante, en la versión cinematográfica en español no siempre se consigue respetar que coincida el acento de la música con la palabra clave, como por ejemplo cerca del final de la canción. En la versión del musical en español se consiguió respetar el mismo acento que la canción original.

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|---|--|---|
| I will never be complete until I find you. | Una puerta siempre abierta a mis recuerdos. | Yo jamás seré feliz sin descubrirlo. |

En este ejemplo en concreto resulta importante no vulnerar el criterio del ritmo, dado que en la canción en lengua origen existe un acento muy claro en la palabra «*never*» y, además, esta estrofa resume la gran motivación que tiene Anya por perseguir su intuición.

Rima

El criterio de la rima representa el último criterio del principio de pentatlón y, por lo tanto, Peter Low plantea que el traductor se haga a sí mismo la siguiente pregunta: ¿Es imprescindible que la canción traducida rime? Partiendo desde esta premisa y observando las dos traducciones, podemos responder que no, no resulta imprescindible en esta canción respetar la rima, dado que ambos traductores tomaron la decisión de sacrificar algunas rimas y favorecer otras.

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|---------------------------|------------------------|-------------------------|
| Home, love, family. | En mis padres | ¿Quién soy? ¿Quién fui? |
| There was once a time | una vez quizás | ¿Qué familia un día |
| I must have had them too. | también hallé el amor. | me brindó su amor? |
| Home, love, family | Son mis padres, | ¿Quién soy? ¿Quién fui? |

| | | |
|---|---|---|
| I will never be complete Until I find you. | una puerta siempre abierta a mis recuerdos | Yo jamás seré feliz sin descubrirlo. |
|---|---|---|

| LO | VERSIÓN PELÍCULA ES | VERSIÓN MUSICAL ES |
|---|--|--|
| Yes, let this be a sign! Let this road be mine. Let it lead me to my past, And bring me home At last! | Sí, debo echar a andar, no podré parar. Ven y sígueme al compás y mi canción sabrás. | Que sea la señal para al fin lograr mi pasado recobrar y regresar a mi hogar |

6. CONCLUSIONES

Tras haber investigado acerca de la traducción musical, podemos afirmar que se han aplicado, con éxito, algunos principios teóricos generales de la traductología con el principio de pentatlón y otras herramientas propias de la traducción musical. De esta manera, se ha recopilado en un solo trabajo mucha de la información disponible sobre la traducción de canciones, haciendo un recorrido por las dificultades y las estrategias de realizar esta labor traductológica. Esto permite responder algunas dudas de la traducción musical y ampliar el análisis de otras canciones relacionadas con el caso de *Anastasia*.

Una de las preguntas que quisimos responder fue saber si la traducción musical puede denominarse traducción poética y, por tanto, consideraríamos que las canciones son textos poéticos. De acuerdo con María del Mar Cotes Ramal, la mayor complejidad que presenta la traducción de canciones es la rima y la métrica, al igual que la traducción poética. Sin embargo, aunque esto último sea cierto, un traductor que traduzca canciones no puede aplicar las mismas estrategias que se aplican a la traducción poética puesto que la canción no constituye un texto aislado, sino que debemos tener en cuenta el elemento musical. Además, si partimos desde el principio de pentatlón de Peter Low, los criterios menos relevantes a tener en consideración son el ritmo y la rima dado que la canción se ha escrito para ser cantada y no recitada como la poesía. Por estas razones, sí es correcto considerar que la traducción de canciones es similar a la traducción poética, pero no se pueden utilizar las estrategias o técnicas de traducción que se emplean en la traducción poética, dado que en estas técnicas no se tiene en cuenta la música, y no resultaría una buena traducción para ser cantada.

Otras de las grandes incógnitas dentro de la traducción audiovisual e, incluso, de la traducción musical es el concepto de «adaptación» en vista de que existen muchas definiciones para este concepto que difieren unas de otras. Como explica Mona Baker, la definición más aceptada es aquella de Vinay y Dalbernet en la que consideran que la adaptación es un proceso de traducción que se aplica para traducir elementos culturales que no existen en la cultura meta. A pesar de que en este análisis no nos hemos encontrado con la necesidad de adaptar elementos culturales, ya que la canción no contaba con ellos, si tomamos la visión de Vinay y Dalbernet, podemos considerar que las versiones en español son realmente adaptaciones de la canción original en inglés, dado que para respetar los

criterios de la traducción de canciones (cantabilidad, naturalidad, sentido, etc.) se han tenido que adaptar estrofas o versos; especialmente en el caso de la versión de la película en español.

Por otro lado, en este trabajo nos hemos centrado en la escuela equivalencista con el objetivo de conocer cómo de orientadas al texto están las traducciones. De nuevo retomamos el aspecto de la culturalidad, dado que la teoría equivalencista de Nida se aplica a los elementos culturales con los que se encuentra el traductor en un texto. Sin embargo, para este trabajo se ha utilizado para conocer la orientación de la canción sin tener en cuenta ese aspecto cultural. Por tanto, tras el análisis de las versiones se ha concluido que *Viaje al pasado* (la versión en español del musical) está más orientada hacia el texto en lengua origen, en el que predomina la equivalencia formal, puesto que al favorecer las estructuras de la canción original e incluso el traducir palabra por palabra favorece el contexto en el que se encuentra la protagonista. Mientras que *Dime dónde vas* (la versión en español para la película) está orientada hacia el texto en lengua meta y predomina la equivalencia dinámica, donde la lejanía con la canción original hace que la inocencia de Anya se vea ensalzada. De esta manera podríamos hacer la siguiente distinción: Anya sabe (equivalencia formal) vs. Anya no sabe (equivalencia dinámica). Asimismo, observamos que la versión del musical consigue el *skopos* y el efecto que se propuso el traductor al crear una canción que exprese sentimientos reales. Aunque es importante destacar que ambas versiones de la canción *Journey to the past* deben analizarse siempre dentro de su propio contexto.

Por último, el análisis de la canción propuesta ha demostrado que ambas versiones respetan los criterios del principio de pentatlón, haciendo que resulten perfectamente válidas desde el punto de vista traslativo. No obstante, como comentamos en el análisis, encontramos algunos casos en los que algún criterio del pentatlón no se pudo respetar. Un ejemplo de ello sería que, en ciertas estrofas, la versión para el musical tiende a utilizar algunas palabras que dificultan la cantabilidad, como «esperanzas» o «protectores» debido a la configuración silábica del español, aunque hemos observado que cambiar estas palabras por otro sinónimo que consiga el mismo efecto vulneraría otros criterios. Supongamos que sustituimos la palabra «esperanzas» por «fe», la cual favorece la cantabilidad ya que termina en vocal, de esta manera se vería desfavorecido el criterio del ritmo y, probablemente, el criterio del sentido. Por otro lado, también nos hemos encontrado con otro caso en el que la versión de

la película incumple uno de los criterios del pentatlón, el criterio del sentido, en el último verso de la canción: «ven y sígueme al compás y mi canción sabrás», mientras que la canción original dice lo siguiente: «*let this lead me to my past and bring me home at last*»; si observamos la versión en español dentro de su contexto, Anya personifica a su corazón y le canta esta canción, por lo que se podría entender que ella le dice que la siga para que conozca la «canción» de su vida, no obstante esto no queda claro ni aporta el mismo significado del original. Sin embargo, si se tradujese de manera que favoreciese el sentido entonces se verían desfavorecidos otros criterios.

Tras haber terminado el análisis hemos concluido que los traductores tomaron una decisión correcta al volver a traducir la canción *Journey to the past* para el musical y no tomar la versión en español previa de la película puesto que, como se explicó anteriormente, ambas versiones existen en momentos muy distintos de la vida de Anya y nos presentan la siguiente dicotomía: Anya no sabe (*Dime dónde vas*) vs. Anya sabe (*Viaje al pasado*). Por lo que, respondiendo a la pregunta de los objetivos, no se podría haber reutilizado la traducción de la canción para la película en español ya que el musical, a pesar de estar basado en la película, narra una historia diferente que cuenta con otros diálogos e introduce personajes nuevos a la historia.

7. REFERENCIAS

- Ahrens , L., & Flaherty, S. (31 de julio de 2019). Ahrens, Flaherty and "Anastasia": Legendary songwriters revisit legendary tale. *Denver Center for the Performing Arts*. (J. Moore, Entrevistador) Recuperado el 2 de abril de 2021, de <https://www.denvercenter.org/news-center/ahrens-flaherty-and-anastasia-legendary-songwriters-revisit-legendary-tale/>
- Aja Sánchez, J. (2019). *Introducción a la teoría de la traducción*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Åkerström, J. (2009). *Translating Song Lyrics: A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus*. Flemingsberg: Södertörns högskola. Obtenido de https://www.academia.edu/5081672/TRANSLATING_SONG_LYRICS_A_Study_of_the_Translation_of_the_Three_Musicals
- ATRAE. (s.f.). *Asociación de Traducción y Adaptación de España*. Recuperado el 22 de febrero de 2021, de <https://atrae.org/doblaje/>
- Baker, M. (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London y New York: Routledge.
- Canal Historia. (11 de junio de 2018). ¿Qué pasó realmente con Anastasia Romanov? *Canal Historia*. Recuperado el 5 de marzo de 2021, de <https://canalhistoria.es/blog/que-paso-realmente-con-anastasia-romanov/>
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción* (1ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Clunnie, A., Couch-Edwards, L., Frederick, E., French, S., Kyle, F., & Williamson, E. (s.f.). *Journey to the past: Anastasia. The New Broadway Musical. Education & Resource Guide*. (B. Taylor, & J. Roberts, Edits.) Recuperado el 18 de marzo de 2021, de <https://anastasiathemusical.com/AnastasiaStudyGuide.pdf>

- Cotes Ramal, M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*(6), 77-85. Recuperado el 10 de marzo de 2021, de <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf>
- Dyer-Bennett, R. (1965). *The Lovely Milleress*. En F. Schubert. New York: Schirmer.
- eldoblaje.com. (s.f.). *eldoblaje.com*. Recuperado el 18 de marzo de 2021, de <https://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=1018>
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The translator*, 14(2), 373-399. Recuperado el 6 de marzo de 2021
- Franzon, J. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. En *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. (págs. 333-346). Bern: Peter Lang. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/315596638_Three_dimensions_of_singability_An_approach_to_subtitled_and_sung_translations_In_Text_and_Tune_On_the_Association_of_Music_and_Lyrics_in_Sung_Verse_Eds_Teresa_Proto_Paolo_Canettieri_Gianluca_Valenti
- Hartmann, R. R. (1980). *Contrastive Textology: Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Heraldo. (6 de septiembre de 2017). Musicales que saltaron de la gran pantalla al escenario. *Heraldo*. Recuperado el 13 de enero de 2021, de <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2017/09/06/musicales-que-saltaron-gran-pantalla-escenario-1195099-1361024.html>
- Low, P. (2005). The Pentathlon approach to translating songs. En D. L. Gorlée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (págs. 185-212). Amsterdam - New York: Rodopi B.V.
- Low, P. (2017). *Translating Song. Lyrics and texts*. London y New York: Routledge.

- Medici, A. d. (1 de noviembre de 2020). Nicolás II, el último zar de Rusia. *Historia National Geographic*. Recuperado el 5 de marzo de 2021, de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/nicolas-ii-ultimo-zar-rusia_15812
- Medina, M. G. (12 de febrero de 2014). La presunta "princesa Anastasia" murió hace 30 años. *El Comercio*. Recuperado el 5 de marzo de 2021, de <https://elcomercio.pe/mundo/europa/presunta-princesa-anastasia-murio-30-anos-292757-noticia/?ref=ecr>
- Merz, P. (2014). *Difficulties in Translating Musicals: Differences in translation of the main song from the musical The Phantom of the Opera*. Obtenido de https://www.academia.edu/12618133/DIFFICULTIES_IN_TRANSLATING_MUSICALS_Differences_in_translations_of_the_main_song_from_the_musical_The_Phantom_of_the_Opera
- Nida, E. (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: Brill.
- Peña, R. (31 de julio de 2018). Una adaptación original, extraordinaria y única - Anastasia El Musical. [vídeo]. Youtube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=z_nAScGy5T4
- Pérez, H. E. (s.f.). *La noción de rasgo. El caso de las consonantes oclusivas del español*. Universidad de Concepción. Recuperado el 19 de marzo de 2021, de http://onomazein.letras.uc.cl/Articulos/6/N6_Perez.pdf
- Real Academia Española. (s.f.). *Adaptar*. Diccionario de la lengua española (23ª. ed.). Recuperado el 17 de febrero de 2021, de <https://dle.rae.es/adaptar?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.). *Musical*. Diccionario de la lengua española (23ª. ed.). Recuperado el 23 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/musical?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.). *Traducir*. Diccionario de la lengua española (23ª. ed.). Recuperado el 17 de febrero de 2021, de <https://dle.rae.es/traducir?m=form>
- Reiss, K., & Vermeer, H. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. (S. García Rein, & C. Martín de León, Trans.) Madrid: Akal.

Saul, T. (20 de julio de 2018). Death of a dynasty: How the Romanovs met their end. *National geographic*. Recuperado el 5 de marzo de 2021, de <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/romanov-dynasty-assassination-russia-history>

Stephenson, J. (2014). "Quizás, Quizás, Quizás". Translators' dilemmas and solutions when translating spanish songs into english. *DEDiCA Revista de Educação e Humanidades*, 139-151.