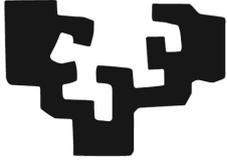


eman ta zabal zazu



UPV/EHU

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO DE FIN DE GRADO

VERSIONES Y TRADUCCIONES: LAS LETRAS DE CANCIONES

Alumno: Ainara Martínez de la Cal

Tutor: Ángel Chaparro Sainz

Facultad de Letras  
Curso académico 2014-2015

Resumen:

El presente trabajo, bajo el título *Versiones y traducciones: las letras de canciones*, consiste en un análisis descriptivo de las canciones de la factoría Disney. En concreto, se han seleccionado tres filmes, *El Libro de la Selva* (Wolfgang Reitherman, 1967), *El Rey León* (Rob Minkoff, 1994) y *Pocahontas* (Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995), de los cuales analizaremos dos canciones por película.

Para introducirnos en el objeto de estudio del trabajo, comenzamos con un repaso desde los comienzos de la compañía Disney hasta la actualidad, sin dejar a un lado el tema que nos compete: la música en la animación. También veremos la relación que Disney ha mantenido siempre con el mundo de la música, así como la importancia que ha tenido esta última en sus producciones. A continuación, contemplaremos los estudios realizados hasta el momento sobre la traducción de canciones, un campo que aún no se ha estudiado en profundidad. Sobre todo, haremos especial hincapié en las limitaciones a las que esta modalidad de traducción está sometida; las propuestas a seguir por y para los traductores; y la repercusión que estas tienen en el proceso de traducción.

Después de habernos sumergido en el mundo de la traducción de canciones, pasaremos a realizar un análisis comparativo de las canciones seleccionadas con el fin de dar respuesta a los objetivos principales del trabajo. Para llevar a cabo el análisis, nos hemos valido de las técnicas de traducción propuestas por José Luis Martí Ferriol, además de las estrategias de traducción de canciones que plantea Johan Franzon. Con ello buscamos, por un lado, ver en qué medida afectan las limitaciones de la traducción audiovisual al proceso de traducción, y, por otro lado, intentamos dar respuesta a la pregunta principal de este trabajo: ¿qué debe prevalecer, la fidelidad al significado de la letra o la musicalidad de la canción?

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
<b>2. VERSIONES Y TRADUCCIONES: LAS LETRAS DE CANCIONES</b>	<b>7</b>
2.1. Disney y la música	7
2.1.1. La música en los dibujos animados	9
2.2. La traducción audiovisual	10
2.3. La traducción de canciones	11
<b>3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE CANCIONES</b>	<b>14</b>
3.1. <i>El libro de la Selva</i>	15
3.2. <i>El Rey León</i>	20
3.3. <i>Pocahontas</i>	23
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>28</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>30</b>
<b>6. ANEXOS</b>	<b>33</b>

## 1. Introducción

Cartoon music is among the most engaging and experimental forms of art of twentieth-century music, exploring the more outrageous extremes of instrumentation, rhythm and nonmusical sound (Strauss 5).

Hemos querido dar comienzo a nuestro trabajo con la presente cita que refleja la innovación que supuso la sincronización de la animación con la música. Como veremos a lo largo del trabajo, el papel que juega la música en el mundo cinematográfico es, sin duda, protagonista. La música es capaz de dotar una película de alma y de emocionar, pero, sobre todo, puede crear un vínculo emocional con un determinado momento. En las películas de animación, como es nuestro caso, este sentimiento se magnifica. El vacío que deja la falta de realismo se suple con la inclusión de elementos musicales.

El presente trabajo nace de la propuesta de TFG del profesor Ángel Chaparro Sainz que, con el título de *Versiones y traducciones: las letras de canciones*, buscaba indagar sobre la combinación entre traducción y música. A la hora de especificar un tema concreto, dentro de las muchas posibilidades que nos daba un campo tan amplio, decidimos analizar una serie de canciones de las películas de Disney, ya que esta compañía es la de animación por antonomasia. La compañía posee un amplio catálogo de películas que datan desde 1937 hasta la actualidad. Por ello, hemos restringido nuestra búsqueda a tres películas: *El Libro de la Selva* (Wolfgang Reitherman, 1967), *El Rey León* (Rob Minkoff, 1994) y *Pocahontas* (Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995). Se han seleccionado estos tres filmes, con el fin de observar las diferencias entre una película anterior a la década de los 90 que contara con la participación directa de Walt Disney, como fue *El Libro de la Selva*, y dos películas posteriores a los 90 que fueran, además, de una complejidad mayor a los musicales infantiles, pues *El Rey León* y *Pocahontas* cuentan con una trama mucho más adulta no solamente dirigida al público infantil. Otro de los aspectos que buscamos estudiar es la posible semejanza o desemejanza de las películas que fueron dobladas en Latinoamérica, como el caso de *El Libro de la Selva*, y las dobladas por estudios españoles como *El Rey León* y *Pocahontas*.

Este trabajo se ha realizado siguiendo el esquema de un análisis descriptivo donde hemos estudiado cada canción detenidamente, fijándonos en los procedimientos de traducción dominantes. Para analizar las seis canciones seleccionadas, nos hemos basado en la taxonomía propuesta por José Luis Martí Ferriol por su adecuación a los textos audiovisuales, ya que esta se encuentra específicamente pensada para la traducción audiovisual. Por otra parte, hemos concluido cada análisis valiéndonos de las estrategias que Johan Franzon propone en su artículo sobre la *cantabilidad* en la revista *The Translator*. Aparte de esto, hemos considerado adecuado incluir al final del trabajo las fichas técnicas de cada película con los datos del doblaje, además de seis tablas funcionales, una por cada canción, con las técnicas de traducción empleadas, con el fin de que el lector obtenga una visualización más mecánica de lo que exponemos previamente en el análisis. Para realizar este trabajo, seguiremos el manual de estilo Modern Language Association (MLA). Si bien es un estilo pensado para los trabajos académicos en lengua inglesa, consideramos que, por la temática y la naturaleza del presente trabajo, sería adecuado emplear el estilo MLA. No obstante, nos hemos visto obligados a adaptar un tanto las normas del MLA, tanto por el uso de un idioma no contemplado, como por las características particulares del estudio.

A lo largo del presente trabajo, repasaremos lo escrito hasta la actualidad sobre la traducción de canciones y, más en concreto, la relación que mantiene la música con la animación, centrándonos en las restricciones que sufre este campo de la TAV. Teniendo en cuenta estas limitaciones, este trabajo tiene como objetivo conocer en qué medida afectan estas al proceso de traducción. Nos fijaremos en las técnicas empleadas por los traductores para llegar a las soluciones finales. Con ello buscamos responder a la siguiente pregunta: ¿qué debe primar, el contenido o el continente<sup>1</sup>? Una vez hayamos analizado las canciones y los procedimientos utilizados en el proceso de traducción, queremos ver si es verdad que a la hora de traducir se le debe prestar una mayor atención a la fidelidad del contenido de la letra o, por el contrario, se le debe ser fiel a la música.

---

<sup>1</sup> En este trabajo, “contenido” hace referencia a la letra de las canciones y su significado, y “continente” a la música, es decir, aspectos como el ritmo, la rima, etc.

Por último, es necesario señalar que, dentro de la traducción, las canciones no parecen haber disfrutado de una amplia cobertura. Concretamente, si hablamos de la música en el mundo de la animación, hemos apreciado que aún no se ha indagado profundamente. Por lo tanto, este trabajo ha querido, con modestia, contribuir a este campo con la utilización de parte de lo escrito hasta ahora.

## **2. Versiones y traducciones: las letras de canciones**

En el siguiente capítulo hacemos un recorrido desde los orígenes de la factoría Disney hasta la época actual, siempre en relación con el tema que nos ocupa, el de la traducción de las canciones que han acompañado a las películas de la compañía. Primeramente, hablamos de los comienzos de Disney y su estrecha relación con el mundo de la música, además de repasar la importancia que ha tenido esta para el desarrollo del mundo de la animación. Una relación que se remonta, como veremos, a los comienzos del cine sonoro en los años 20 y que ha perdurado a lo largo del tiempo, llegando hasta nuestra época, momento en el que tanto los creadores como la propia industria cinematográfica le otorgan un enorme valor a las posibilidades que ofrecen las bandas sonoras.

En segundo lugar, y para una mayor comprensión del trabajo, entendemos que es necesario repasar los límites de la traducción audiovisual, en concreto, los del doblaje. Haremos hincapié, sobre todo, en las propuestas a seguir por y para los traductores que trabajan la TAV e intentaremos dar respuesta a la pregunta que ha, en parte, sugerido este trabajo: en la traducción audiovisual, ¿debe prevalecer el contenido o el efecto que este causa en el espectador?

Por último, siguiendo con la traducción audiovisual, nos adentramos, de una manera más específica, en el mundo de la traducción de canciones. Para ello, veremos los estudios que se han realizado hasta el momento sobre este campo muy poco estudiado y que, sin embargo, tiene una gran importancia en el mundo cinematográfico, sobre todo en las películas de animación en las que la música juega un papel crucial.

### **2.1. Disney y la música**

Desde que se fundara en 1923, la factoría Disney ha mantenido siempre una estrecha relación con la música, como veremos a lo largo de esta sección. Su creador, Walt Disney, se convertiría en el primer cineasta en encontrar un modo realmente creativo de utilizar el sonido (Finch 38). Así, se fueron erigiendo las bases de uno de los gigantes de la animación.

Tal y como nos cuenta Lydia Brugué, Disney será el pionero de una nueva forma de entretenimiento: la animación. Una forma que todavía perdura y que, por aquel entonces, nadie pensaba que pudiera entretener durante un periodo largo de tiempo (Brugué 79). A partir de aquel momento, la compañía se adentraría en la década de oro de la animación: “Disney was on its way to a decade that would witness remarkable strides in both animation and the integration of music with animated narrative and mood (Care 22)”. El momento cumbre de las películas de Disney coincidió con la aparición del cine sonoro, gracias a lo cual la banda sonora adoptó un papel mucho más relevante. Aunque el resultado hoy en día nos pueda resultar tosco en ocasiones, la inclusión de música en sus filmes fue toda una sensación. El interés principal de la compañía, eso sí, no fue utilizar las ventajas del cine sonoro para incluir diálogos, sino integrar la música en sus filmes (Care 22).

Fue a partir de ese momento cuando Disney comenzó a emplear la música con el fin de crear un efecto en el espectador y no como un mero interludio (Brugué 132). En su serie de cortometrajes llamada *Silly Symphonies* (1929-1939) podemos ver un claro ejemplo de cómo entendía la música Disney. Este buscaba algo con clase pero no con demasiada y, a su vez, buscaba seriedad pero no el tipo de música que habría que tomarse en serio, de ahí el nombre de su obra (Care 23). Esta trayectoria ilustra perfectamente el creciente interés de Disney por la música clásica y por escribir su propia música original, que culminaron en estas dos características esenciales. Ross Care asegura que los músicos de Disney, en su época clave de 1930, Frank Churchill y Leigh Harline, crearon lo que se convirtió en el sello de identidad de la compañía: música primariamente melódica, orquestada con imaginación, y esencialmente simple y accesible, aunque siempre con aquel indefinible factor “x”: el atractivo popular (Care 24).

En definitiva, aunque empezó como un pequeño estudio de animación, la factoría Disney se convirtió en una de las pioneras en el cine de animación y, en parte, su innovación y principal contribución fue el afán por sincronizar sus producciones con elementos musicales. Con la llegada del cine sonoro, la importancia de la música fue incrementando y jugó un papel esencial en los filmes. Con ayuda de sus músicos, Disney consiguió crear ese estilo tan característico de su compañía y que la diferenciaría de las demás empresas de animación.

### 2.1.1. La música en los dibujos animados

Es importante también dedicar un pequeño apartado al papel que ha tenido la música en la animación. Tal y como reconoce el autor americano Neil Strauss, realmente se ha escrito poco sobre la historia de la música en los dibujos animados porque, hasta hace no mucho, no se consideraba un género por si solo (5). Sin embargo, es un arte de gran importancia que se complementa con los dibujos animados y, sin el cual, no serían capaces de expresar sentimientos de la misma forma: “Cartoon music does more than simply add life to cartoons – it makes cartoons bigger than life” (Daniel Goldmark, Yuval Taylor xiv)

Los dibujos animados y la música se unieron por primera vez con la película *Steamboat Willie* (Walt Disney, Ub Iwerks 1928) (Brugué 130). En *Steamboat Willie*, explica Ross Care, se incluyeron solamente unas pocas palabras de diálogo y la mayor parte de la pista sonora era una fusión entre música y efectos sonoros sincronizados (16). Y es que como hemos recordado anteriormente, el objetivo principal de Disney era puramente musical. También hay que destacar el éxito que tuvo el cortometraje *Three Little Pigs* (Burt Gillett 1933), dentro de la serie de cortos *Silly Symphonies*. Como explica Brugué, supuso un precedente sobre las posibilidades de interacción entre música y animación (131). Y es que en *Three Little Pigs*, no se limita solamente a incluir música instrumental, sino que incluye letras. Por lo tanto, aparece la figura del letrista como otro factor que influye en el proceso creativo y en el producto final, pero, sobre todo, en el proceso de adaptación de las letras a otros idiomas (Brugué 131).

Efectivamente, la música juega un papel importantísimo en el cine de animación. Hoy en día seríamos incapaces de concebir un largometraje de animación sin música; y es que la música es la que dota de alma a la animación. Ya anticipaba Daniel Goldmark que la música en los dibujos animados tiene que ser mucho más reveladora que en una película que no es de animación (Daniel Goldmark, Yuval Taylor xiii). La falta de esa expresividad se suple con la música, que sirve para amplificar y potenciar las acciones y los estados de ánimo (Brugué 118).

## 2.2. La traducción audiovisual

Al contrario que en otras modalidades de traducción, la traducción audiovisual se encuentra subordinada a diversos factores. En castellano, se le denomina traducción subordinada, aunque en inglés su significado se recoge mejor en el término *constrained translation*, ya que se encuentra constreñida por elementos extralingüísticos (Toda 123). En el caso del doblaje, estos factores son determinantes. El doblaje está subordinado a la imagen y al sonido y, por ello, se deben respetar los tiempos, la sincronía labial, la naturalidad del discurso, etc. Son aspectos mucho más importantes que la fidelidad al texto original. Concretamente Frederic Chaume diferencia entre tres tipos de ajustes: sincronía labial o fonética, sincronía cinésica y, por último, isocronía (72-73). Mediante estos tres tipos de ajustes se busca la espontaneidad del texto, que es, a fin de cuentas, el objetivo principal del doblaje. Es necesario tener en cuenta que, como dice Roberto Mayoral, la finalidad del texto meta es la de ser guion para la interpretación y que, por consiguiente, este debe respetar las convenciones y formas de la lengua oral y no las de la escrita (7). Para lograr un buen resultado, es importante entender las limitaciones de la traducción audiovisual, ya que, como Martí Ferriol afirma, estas a menudo condicionan las soluciones (y, con ello, las técnicas empleadas y por lo tanto, el método de traducción) que observamos en el producto final de la traducción (29).

La gran pregunta que nos hacemos es, por tanto, ¿qué debe prevalecer el contenido o el efecto que causa en el receptor? Según Mayoral, la traducción audiovisual permite incluso la infidelidad, no solo al significado de las palabras del original, sino incluso al efecto (14). Se podría decir que la traducción audiovisual admite una traducción más libre cuando sea necesaria, siempre y cuando vaya subordinada a la imagen y al sonido. Esta cuestión va en relación directa con lo mencionado arriba. Son las limitaciones a las que se encuentra sometido, como la imagen o la sincronía labial, las que condicionan que el traductor tome unas decisiones u otras.

En conclusión, entendemos que es importante conocer las limitaciones a las que el doblaje se ve sometido, como la sincronía labial, la naturalidad del discurso o la subordinación a la imagen. Estas restricciones son, al fin y al cabo, las que condicionan el proceso de traducción y las técnicas utilizadas; y las que limitan las soluciones de la traducción.

### 2.3. La traducción de canciones

La importancia de la música en nuestras vidas es innegable. Y su presencia es insistente e inabarcable, como bien indicaba Simon Frith cuando estudiaba la omnipresencia de la música en nuestra rutina: “it’s not just that music is everywhere but that all music is everywhere” (37). En cualquier caso, es necesario señalar que el tema que nos incumbe, la traducción de las canciones, no ha sido hasta ahora, ampliamente estudiado. Aparentemente, el campo de la traducción de canciones no ha atraído tanta atención, como puede suceder con el doblaje u otras modalidades de TAV. Según Johan Franzon, el motivo quizá sea que no está clara la identidad profesional de las personas encargadas de traducir (374). Por su parte, la traductora y traductóloga Şebnem Susam-Sarajeva cita al propio Simon Frith para afirmar que una de las razones por las que no encontramos muchos estudios sobre la traducción de canciones se debe a la complejidad de explicar cómo actúa la música dentro de la sociedad (Şebnem Susam-Sarajeva 188-189). Además, Susam-Sarajeva añade que otra de las razones tras el limitado interés que suscita la traducción de canciones puede ser que el material musical se ha considerado, en cierto modo, fuera de los confines de la traducción, como se concibe tradicionalmente (189). Aunque, en la actualidad, se ha profundizado más en otros campos como el doblaje o la subtitulación, también encontramos varios estudios que ahondan en el campo de la traducción de canciones.

Existe la creencia de que es prácticamente imposible trasladar todos los valores de una canción a su traducción. Estas últimas no se conciben, en su totalidad, como productos iguales sino, más bien, se concibe la traducción como una versión de la original. Franzon describe la canción como una unidad formada por la música y la letra, en tanto que una se adapta a la otra (376). La canción está diseñada para ser cantada, siendo este último un requisito que considera fundamental para obtener una perspectiva funcional de la traducción de canciones. Para él, la canción traducida sería una segunda versión de una canción original, que permite algunos valores esenciales de la música original o sus letras o su interpretación con el fin de ser reproducida en una lengua meta (Franzon 376).

Como nos cuenta Susam-Sarajeva, los estudios actuales sobre la traducción de canciones se han centrado más en el “cómo” en vez del “por qué” (191). Sin embargo,

los estudios más recientes tienden a ser menos normativos y han tratado de abordar una variedad de cuestiones, como por ejemplo, ¿quién cantará el producto musical?, ¿quién lo escuchará?, ¿dónde se reproducirá: en un CD, en la televisión o en la radio?, etc. La lista de preguntas parece infinita pero, en definitiva, nos muestra la importancia que tiene plantearse la funcionalidad de la traducción (Susam-Sarajeva 191).

Tras contemplar varios estudios sobre la traducción de canciones, se puede apreciar que algunos autores, como Spaeth, Franzon o Low, que mencionaremos a continuación, coinciden en una característica que debe poseer el texto traducido: *singability* (o *cantabilidad*<sup>2</sup>), es decir, tener en cuenta que la canción va a ser cantada. Franzon entiende por *cantabilidad*, principalmente, la idoneidad fonética de las letras traducidas, es decir, que las palabras sean fáciles de cantar según unas notas determinadas (374). Como cuenta Brugué, si nos remontamos al siglo pasado, el musicólogo Sigmund Spaeth también habla de la traducción de canciones para ser cantadas. Según Spaeth, el traductor de canciones nunca conseguirá unir la original con su traducción, ya que entre las dos versiones siempre existirá un abismo que no se puede atravesar (Spaeth cit. en Brugué 291-298). Junto con la *cantabilidad*, Peter Low propone otros cuatro aspectos que deben estar en equilibrio con esta última: la rima, el ritmo, la naturalidad y la fidelidad al sentido del texto de origen. Estos cinco aspectos forman lo que denomina como *pentathlon principle*, es decir, un conjunto de criterios que el traductor debe equilibrar (Low cit, en Coenraats 4). Este último aspecto nos lleva a pensar en la pregunta que se hace Franzon al igual que otros muchos traductores: ¿hay que ser fiel al letrista o al compositor? En relación a esta pregunta, Franzon propone cinco estrategias de las que se puede valer el traductor para hacer frente a esta tarea: dejar la canción sin traducir; traducir la letra sin tener en cuenta la música; escribir una nueva letra para la canción original que no guarde relación alguna con la letra original; traducir la letra y adaptar la música en acuerdo y, por último, adaptar la traducción a la música original (Franzon 376).

Finalmente, es necesario señalar que existe una tendencia aceptada que considera la canción traducida una mera versión en la que no es posible captar al completo la esencia

---

<sup>2</sup> El término “cantabilidad” no está recogido en la RAE, pero debido a su uso extendido entre los estudios de traducción de canciones, en el presente trabajo emplearemos “cantabilidad” como sinónimo y traducción del término inglés “singability”.

de la original. Esta idea se relaciona directamente con la importancia de la música y de la letra a la hora de traducir. Puede que la canción traducida no guarde tanta similitud con la original, pero puede también que sea por el hecho de estar subordinada a ciertos elementos como la música, la rima, el ritmo, etc., que condicionan las decisiones que el traductor de canciones debe tomar. En cualquier caso, los estudios específicos sobre la traducción de canciones parecen coincidir, habitualmente, en subrayar que la característica más importante de una canción es su *cantabilidad*, y que, por consiguiente, prima más el continente que el contenido.

### 3. Análisis comparativo de canciones

Para el análisis específico, se han seleccionado tres películas, por orden cronológico: *El Libro de la Selva* (Wolfgang Reitherman, 1967), *El Rey León* (Rob Minkoff, 1994) y *Pocahontas* (Eric Goldberg, Mike Gabriel, 1995) de las cuales se han seleccionado dos canciones por filme<sup>3</sup>. En los tres filmes las canciones juegan un papel relevante para entender el contenido de la película, puesto que mediante ellas, Disney buscaba desarrollar personajes y situaciones que avanzaran la trama y no como un mero interludio. Especialmente cuando se trata de películas de animación, la música se considera incluso más importante que en otros filmes. Tal como comentábamos, la música en las películas de animación debía comunicar más que en las películas no animadas.

Con el fin de realizar el análisis de las canciones, nos hemos ayudado de las técnicas de traducción propuestas por José Luis Martí Ferriol (91-94) en su tesis “Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación”. En esta última, profundiza en la metodología de clasificación de los procedimientos de la traducción audiovisual. Ferriol propone una taxonomía para clasificar las técnicas de traducción y las agrupa en cinco fenómenos generales: repetición, adición, detracción, transmutación y sustitución. Si bien no se pueden observar ejemplos de todas las técnicas propuestas por Ferriol, la lista de técnicas de traducción que plantea nos ha servido para definir los procedimientos de traducción de una manera más concreta. Se puede apreciar que, a lo largo del análisis, varias de esas técnicas se repiten, como la creación discursiva, que es la técnica más habitual de traducción en estas canciones. También se pueden observar ejemplos de traducción literal, explicación o generalización entre otras técnicas. En cualquier caso, repasaremos en profundidad los resultados de nuestro análisis final en las conclusiones generales.

Ahora, utilizaremos el patrón de análisis de Martí Ferriol para analizar, de manera específica, estas tres películas que hemos seleccionado por su relevancia y las correspondientes canciones, con las que, creemos, ofrecemos una panorámica

---

<sup>3</sup> A lo largo del presente trabajo se hará referencia a ellas por sus títulos en castellano. En cada análisis especificaremos los datos de las canciones y qué doblaje emplearemos para nuestro estudio en un intento de dejar claras nuestras fuentes.

significativa de la casuística de traducción que puede darse al traducir canciones en el ámbito cinematográfico<sup>4</sup>. Sin embargo, al tratarse de una taxonomía específicamente pensada para la traducción audiovisual y no para la traducción de canciones, hemos apreciado que no es lo suficientemente descriptiva como para abordar esta última. Además de contemplar las limitaciones de la traducción audiovisual, es necesario prestar atención a otros aspectos como el ritmo, la rima o la prosodia. Por ello, con el fin de elaborar unas conclusiones generales que aúnen las técnicas utilizadas en el proceso de traducción, nos hemos valido también de las estrategias globales de traducción que propone Johan Franzon y que comentamos anteriormente en la sección destinada a la traducción de canciones.

En cualquier caso, hemos considerado necesario emplear no solo la taxonomía propuesta por Martí Ferriol, sino valernos también de las estrategias planteadas por Johan Franzon para elaborar unas conclusiones más elaboradas. Combinando los patrones de análisis de Martí Ferriol y Franzon, conseguiremos el cuerpo crítico y metodológico necesario para estudiar bien las canciones en las tres películas seleccionadas.

### *3.1. El libro de la Selva*

El filme *El libro de la Selva* (1967) está basado en la novela del autor británico Rudyard Kipling bajo el mismo nombre. Narra la historia de un niño salvaje, Mowgli, y sus aventuras en la jungla junto a sus amigos los animales. Esta fue la última película en la que participó Walt Disney antes de morir. Al mando del doblaje estuvo el afamado director, Edmundo Santos, quien se enfrentó a varios problemas traductológicos a la hora de traducir las canciones de este filme. Por aquel entonces, el doblaje se realizaba únicamente a español de Latinoamérica, por lo que para el análisis se ha trabajado sobre la letra de la versión latinoamericana del año 1967<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> El análisis traductológico de las canciones se realizará de manera discursiva a lo largo de las siguientes secciones. En el anexo se incluirán tablas que permitan una visualización más mecánica del análisis.

<sup>5</sup> Las letras de las canciones empleadas en el presente trabajo se han obtenido mediante una transcripción del producto original, es decir, el film *El Libro de la Selva* de 1967. Concretamente, del doblaje al español de Latinoamérica del mismo año a manos del director de doblaje Edmundo Santos. Como adelantamos anteriormente, en los anexos se encuentra una ficha técnica de cada película.

La primera canción que hemos escogido se titula “Lo más vital”<sup>6</sup>. Esta canción tiene lugar en el momento en el que el pequeño Mowgli es acompañado por la pantera Bagheera al poblado de los hombres y se encuentran con el oso Baloo. En esta canción cabe destacar, en primer lugar, el juego de palabras que encontramos en el título. El título original es “Bare necessities” cuya traducción literal sería algo así como “necesidades básicas”. “Bare” significa básico, pero, al mismo tiempo, se pronuncia como “bear” que significa oso. Por lo que existe un juego de palabras entre necesidades básicas y necesidades del oso, que se pierde en la traducción debido a la imposibilidad de reflejarlo en español (“Lo más vital”).

Se puede apreciar que la técnica de traducción literal no se da mucho a lo largo de esta canción; la técnica más empleada es, más bien, la creación discursiva. Prácticamente se reescribe toda la canción para que sea más melodiosa<sup>7</sup>. Por ejemplo, “Look for the bare necessities / the simple bare necessities” por “Busca lo más vital, no más / lo que es necesidad, no más” o “I couldn’t be fonder of my big home” por “Soy oso dichoso, soy oso feliz”. Sin embargo, hay que señalar que, aunque no se trate de una traducción literal en el significado estricto de la palabra, la traducción de Edmundo Santos guarda fidelidad con el contenido de la canción original.

Para traducir esta canción se ha prestado mucha atención a la prosodia<sup>8</sup>, ya que es importante que los versos sean melodiosos. Tanto es así que, en alguna ocasión, se ha cometido alguna incorrección gramatical con el fin de mantener la prosodia (“Wherever I wander, wherever I roam”) / (“Do quiera que vaya, do quiera que estoy”). El uso del “do” en vez de “donde” está muy desfasado y, según la RAE, en la actualidad se utiliza solamente en poesía. De esta forma vemos que se le otorgaba una mayor importancia a la prosodia que al contenido en sí.

---

<sup>6</sup> Para el análisis tomamos como referencia la canción original de los letristas George Bruns, Robert B. Sherman, Richard M. Sherman y Terry Gilkyson, cuyo título original es “Bare Necessities” .

<sup>7</sup> Según la RAE: «1. adj. Dotado de melodía, dulce y agradable al oído.» Por ello a lo largo de este trabajo el término «cantable» y «melodioso» se utilizarán como sinónimos.

<sup>8</sup> Según la RAE: «2. f. Estudio de los rasgos que afectan a la métrica, especialmente de los acentos y de la cantidad.» De acuerdo con la acepción que propone la RAE, emplearemos este término a lo largo del trabajo en dicho sentido.

Por otro lado, cabe destacar el siguiente párrafo. Es uno de los más significativos de esta canción bajo un punto de vista traductológico. Narra el momento en el que uno de los protagonistas, Baloo, le explica a Mowgli cómo se debe coger la fruta.

<p>Now when you pick a <b>pawpaw</b><sup>9</sup>  or a <b>prickly pear</b>  And you prick a raw paw  next time beware  Don't pick the <b>prickly pear</b> by the paw  When you pick a <b>pear</b> try to use the  claw  But you don't need to use the claw  When you pick a <b>pear</b> of the big  <b>pawpaw</b>  Have I given you a clue?<sup>10</sup></p>	<p>Cuando tomas un <b>fruto</b>,  con espinas por fuera.  Y te pinchas la mano,  te pinchas en vano.  Tomar espinas con la mano es malo.  En vez de la mano se usa siempre un  palo.  Mas fíjate bien usarás la mano,  cuando tomes la fruta del <b>banano</b>.  ¿aprenderás esto tú?</p>
--	---

En la versión original, Baloo nombra una gran cantidad de frutas diferentes. Sin embargo, vemos que en la traducción no se recogen. La técnica que se ha utilizado en esta ocasión es la generalización. Una de las razones puede ser con el objetivo de que la canción en castellano sea más melodiosa. El director de doblaje, Edmundo Santos, decidió omitir los tipos de fruta y utilizar su hiperónimo como en “now when you pick a pawpaw” por “cuando tomas un fruto”. E incluso llegó a alterar la fruta de la que se hablaba como en “When you pick a pear of the big pawpaw” por “Cuando tomes la fruta del banano”. “Pawpaw” en castellano sería papaya, pero se traduce por “banano”. En estos ejemplos se puede apreciar la libertad con la que se puede llegar a traducir para mantener la prosodia y la melodía de la canción original.

Además, como se ha comentado con anterioridad, el doblaje está limitado por elementos extralingüísticos. Una limitación que puede ser una ventaja, como en el caso de Edmundo Santos, que se vale de la imagen para ampliar o modificar el proceso de traducción. Por ejemplo, cuando Baloo dice “when you pick a pear try to use the claw” que literalmente sería “cuando tomes una pera utiliza las garras” se traduce por “en vez de la mano se usa siempre un palo”. “Palo” no aparece en ningún momento en el

<sup>9</sup> A lo largo del trabajo emplearemos la negrita con valor enfático, con el único fin de resaltar el término o sintagma.

<sup>10</sup> Esta tabla tiene un valor funcional y solamente pretende ayudar a visualizar el ejemplo.

original y, sin embargo, en la escena aparece Baloo sosteniendo un palo. El traductor cuenta con el apoyo visual de la imagen y se basa en la misma para que se mantenga la rima asonante “mano/malo/palo” y, al mismo tiempo, tenga sentido para el espectador que escucha la canción y que, a su vez, está viendo la imagen.

La segunda canción que se ha escogido se llama “Quiero ser como tú”<sup>11</sup>. En el filme aparece prácticamente seguida de la primera canción que hemos analizado. Suena en el momento en el que Mowgli es capturado por el rey de los monos, Louie, ya que este último quiere sonsacarle el truco para hacer fuego. En primer lugar, se puede observar que el título de esta primera versión se ha traducido literalmente (“I wanna be like you”) / (“Quiero ser como tú”). Por lo tanto, si bien en esta canción se ha optado por la técnica de traducción literal, la técnica más empleada es, con diferencia, la creación discursiva.

En primer lugar, la primera estrofa comienza con un “Now I’m the king of the swingers/ Oh, the jungle VIP” que se traduce mediante la técnica de creación discursiva: “Yo soy el rey del jazz a go go / el más mono rey del swing”. En la versión original se puede ver un juego de palabras con “swingers” donde se entiende “swing” como un estilo de jazz y, a su vez, significa “balancearse” en inglés, como el movimiento que realizan los monos. De esta manera el juego de palabras de esta canción tiene más significado para un niño cuya lengua madre sea el inglés, ya que en castellano esta última acepción se pierde.

En segundo lugar, el estribillo comienza por traducirse literalmente (“I wanna be like you” / “I wanna walk like you”) / (“Quiero ser como tú” / “Quiero andar como tú”); aunque después se adopta la técnica de creación discursiva (“talk like you, too” / “You’ll see it’s true”) / (“tal como tú, tú” / “Por tu *salú*”). En esta última parte se opta por la creación discursiva para poder seguir con la acentuación en “ú/ú” y que la canción, así, sea más cantable. En este último caso, puede que la razón por la que el autor decide enfatizar la acentuación sea porque, de no hacerlo, la rima perdería fuerza (“tú/salud”) y no se crearía el efecto deseado en la canción. Como se puede ver, es tal la necesidad de mantener la rima a favor de la *cantabilidad* de la canción, que el traductor

---

<sup>11</sup> Para el análisis tomamos como referencia la canción original de los letristas George Bruns, Robert B. Sherman, Richard M. Sherman y Terry Gilkyson, cuyo título original es “I wanna be like you” .

opta por cometer una incorrección ortográfica para que se mantenga la rima (“too/true” o “tú/salú”).

En tercer lugar, se puede apreciar que en el estribillo de la canción en español se incluye una referencia al fuego en “si el fuego aquí me lo traerías tú” cuando en el original no aparece mención alguna: “can learn to be human too”. En este caso, el traductor se vale del contenido que queda por aparecer en la canción, puesto que la mención al fuego aparece más tarde (“Lay the secret on me of man’s red fire”) / (“Dime cuál es el secreto de ese rojo fuego”). En la taxonomía de Martí Ferriol no se recoge ninguna técnica de anticipación como la que observamos en el ejemplo. Sin embargo, se trata de un buen recurso para mantener el hilo de la canción. Esta técnica anticipativa parece relacionarse con los tipos de subordinación que ya comentamos al hablar, desde un punto de vista general y técnico, sobre la traducción audiovisual. Igualmente, parece demostrar que la línea entre las limitaciones del medio y el género y la potencial libertad que otorgan ciertas soluciones es muy difusa. Además, otro aspecto que cabe mencionar es la alteración de los elementos que vemos en la traducción. El orden lógico en español sería el de nombre seguido de adjetivo. Sin embargo, en este caso vemos que se invierte el orden de estos para que el verso sea más melodioso (“red fire”) / (“rojo fuego”). Otro ejemplo claro de lo comentado anteriormente podría ser (“I made a deal with you”) / (“un trato hicimos yo y tú”) cuando en español el orden de los pronombres personales es justo el contrario.

Además de los fenómenos traductológicos, nos parece necesario incidir en otro ingrediente significativo que afecta al uso de canciones en el cine y, por lo tanto, a la traducción. El lenguaje que se emplea en las canciones de los filmes animados no suele darse al azar, y menos cuando el producto va dirigido al público infantil. Cada término se escoge cuidadosamente con el fin de causar un impacto en el espectador. En el caso de las películas de animación, y teniendo como público potencial a una audiencia infantil, estos juegos de palabras o dobles sentidos pueden adquirir un valor didáctico. Como comenta Josu Barambones en el cuarto capítulo de *Mapping the dubbing scene*, lo que los niños ven por la televisión contribuye a la adquisición del lenguaje mediante la introducción de nuevas expresiones y giros en su lexicón (87). De hecho, las canciones de la factoría Disney se caracterizan especialmente por la introducción de

léxico en las letras con una función pedagógica. Este particular rasgo repercute tanto en la configuración de la letra como en su contenido puesto que se debe tener en cuenta el receptor del mensaje.

En términos generales, se puede decir que la estrategia de traducción empleada en ambas canciones sería la de adaptar la traducción a la música original. Tanto es así que, en ocasiones, se llegan incluso a cometer incorrecciones ortográficas o gramaticales para mantener la prosodia de la canción. Aparte de esto, hay que tener en cuenta que es un producto audiovisual dirigido al público infantil y precisamente por ello aparecen numerosos juegos de palabras y dobles sentidos que muchas veces no se reflejan en la traducción. Por último, cabe recordar que la traducción audiovisual se clasifica, en ocasiones, como un tipo de traducción subordinada. De este modo, la TAV se encuentra limitada por elementos extralingüísticos que condicionan la traducción. Además, como comenta Isabelle Marc, en el caso de la traducción de canciones, no solamente se subordina a la letra de la canción, sino que habría que tener en cuenta la estructura musical (ritmo, timbre, etc.) y a su vez sincronizar el texto traducido al ritmo musical teniendo en cuenta su posterior interpretación (142). Como se puede observar, se han de tener en cuenta numerosos aspectos que limitan la traducción de canciones. En el caso de esta película, se ven algunos ejemplos de cómo el traductor se ha valido de la imagen y la ha utilizado a su favor a la hora de realizar la traducción, con lo que observamos que, en la traducción de canciones, podemos encontrar limitaciones específicas pero también estrategias que ofrezcan soluciones más flexibles y atrevidas.

### 3.2. *El Rey León*

*El Rey León* fue una de las películas de más éxito de la factoría Disney. Se estrenó en 1994 alcanzando la fama mundial. En 2008 la revista *Empire* la situó entre las 500 mejores películas de toda la historia y la revista *Times* entre las 25 mejores películas de animación<sup>12</sup>. La historia del león Simba y sus aventuras en las Tierras del Reino es una fábula tradicional como las de Esopo (Finch 279). Según Christopher Finch, *El Rey León* presenta los ritos de iniciación de Simba, que aparece como un cachorro heredero al trono (179). Esta película sigue el esquema del género literario y cinematográfico

---

<sup>12</sup> Ambos recursos electrónicos irán propiamente citados en la bibliografía.

*coming-of-age* donde el rasgo fundamental del filme es el crecimiento psicológico y moral del protagonista. Volviendo con Finch, esta película es una historia de estructura narrativa simple, pero que ofrece muchas posibilidades para el desarrollo de los personajes y la riqueza de los detalles (281). Como ya hemos explicado antes, las películas de Disney, en los comienzos, se traducían únicamente a español de Latinoamérica, y no fue hasta 1994 que se empezó a hacer una versión en español de España y otra para Latinoamérica. *El Rey León* se dobló a ambas. No obstante, en este análisis se tendrá en cuenta solamente el doblaje al español de España realizado en 1994<sup>13</sup>. En las canciones de esta película, encontramos, de nuevo, una serie de características bajo el punto de vista de la traducción que convendría destacar.

La primera canción que se ha elegido de este filme se llama “El ciclo de la vida”<sup>14</sup>. Es la canción que da comienzo a la película y con la que aparecen los personajes principales por primera vez. Como veíamos en el análisis de *El Libro de la Selva*, es común que se introduzca léxico en la versión original con el fin de ampliar el vocabulario básico del público infantil. Un claro ejemplo de este fenómeno en la presente canción es el caso de “Sapphire sky”, una expresión que no suele utilizarse entre el público objetivo y que no se traslada a la versión española (“jamás habrá distinción”). Por lo tanto, se introduce léxico que cumple una función didáctica que, en este caso, no tendrá el mismo efecto en los espectadores que ven la versión original que los que ven la versión traducida. Sin embargo, el hecho de que este se introduzca en la versión española es un rasgo aún más particular. En esta canción aparece léxico nuevo en la versión española que no aparece en la original (“nuestro gran legado”). “Legado” no es una palabra muy común entre los más pequeños y, como hemos repetido en otras ocasiones, se puede entender que aquí cumpliría una función didáctica.

Otro aspecto curioso de la canción es que, aunque el título y el estribillo coincidan (“It’s the circle of life”), se traducen mediante dos técnicas diferentes que, además, son dos procedimientos opuestos. Para traducir el título se utiliza la técnica de la traducción

---

<sup>13</sup> Las letras de las canciones empleadas en el presente trabajo se han obtenido mediante una transcripción del producto original, es decir, el film *El Rey León* de 1994. Concretamente, del doblaje al español de España del mismo año a manos del director de doblaje Antonio Lara.

<sup>14</sup> Para el análisis tomamos como referencia la canción original de los letristas Hans Zimmer, Tim Rice y Elton John, cuyo título original es “It’s the Circle of Life”.

literal (“El Ciclo de la Vida”) mientras que para traducir el estribillo se emplea la creación discursiva (“En un ciclo sin fin”). Como ya vimos en *El Libro de la Selva*, las estrategias de traducción parecen repetirse a lo largo de las canciones. Entendemos, de esta manera, que esta diferencia nace de la necesidad de que el estribillo sea más melodioso.

Encontramos también otros ejemplos de creación discursiva, que es la técnica más empleada en esta canción como también vimos en *El Libro de la Selva*: “There’s far too much to take in here” / “Son muchos más los tesoros”; “And blinking step into the sun” / “Y nos ciega el brillo del sol”. Además, encontramos ejemplos de una traducción más literal como “From the day we arrive on the planet” / “Desde el día que al mundo llegamos” o “And it moves us all” / “Que nos mueve a todos”.

La segunda canción que se ha elegido de este filme es “Voy a ser el Rey León”<sup>15</sup>. La canta el protagonista, Simba, y en ella expresa su deseo de convertirse en rey. En primer lugar se puede observar que el título se ha traducido mediante la técnica de creación discursiva (“I just can’t wait to be King”) / (“Voy a ser el Rey León”). Se puede decir que la traducción en español guarda cierta relación con el contenido de la película que ocurrirá después puesto que el protagonista, Simba, es el heredero al trono. Por lo tanto, podríamos hablar más detalladamente de un caso de modulación, ya que el punto de vista se ve alterado.

Como hemos visto en la primera canción analizada, suele darse la introducción de nuevo vocabulario, como el caso del original donde aparece la palabra “hornbills” que hace referencia a una familia de aves (“bucerotidae”). En la traducción vemos que se generaliza utilizando la palabra “pajarraco”. Este procedimiento se podría clasificar como técnica de generalización. Nuevamente, como ya vimos en casos anteriores, se pierde esa función didáctica.

En esta canción la técnica más habitual es, con diferencia, la creación discursiva. En los siguientes versos podemos encontrar ejemplos de esta técnica: “I’m gonna be a mighty

---

<sup>15</sup> Para el análisis tomamos como referencia la canción original de los letristas Hans Zimmer, Tim Rice y Elton John, cuyo título original es “I just can’t wait to be King”.

King, so enemies beware!” / “Yo voy a ser el rey león, ¡y tú lo vas a ver!”; “I’m gonna be the main event” / “No ha habido nadie como yo” o “everybody look left” / “mira como bailo”. Se trata de una traducción muy libre respecto a la letra de la canción original. De hecho, si vamos más allá de la técnica de creación discursiva, se podría hablar incluso del fenómeno general de sustitución, ya que se sustituye un sintagma por otro con el que apenas guarda relación semántica.

Tras analizar estas dos canciones, se puede apreciar que la estrategia de traducción utilizada es, una vez más, la de adaptar la letra a la música original. Por ello, el fenómeno general de traducción más empleado sería el de “substitutio” o sustitución, puesto que este concede una mayor libertad a la hora de traducir, aunque también se han observado algunos ejemplos de traducción literal. En último lugar, cabe destacar la importancia del valor pedagógico de las canciones en las películas Disney, así como la particularidad de introducir nuevas expresiones en la traducción aun cuando no aparecen en el original. Sin embargo, como se ha podido comprobar, estas suelen perderse durante el proceso de traducción o incluso se neutralizan mediante un hiperónimo o hipónimo.

### 3.3. *Pocahontas*

*Pocahontas* es una película que se estrenó en 1995 y, aunque quizá no fue de las más taquilleras de Disney, cosechó varios premios. El motivo de que no fuera tan exitosa como otras puede deberse a que fue una película diferente e innovadora con respecto a lo que la compañía solía hacer anteriormente. De hecho, esta película era la única que no contaba con un final feliz y tenía una trama mucho más adulta. Este filme narra la historia de amor entre el marinero británico John Smith y la indígena Pocahontas, y tal y como contaba su productor, James Pentecost, en la película se puede ver el choque entre dos culturas, la indígena y la de los británicos, que llegaron a América con el propósito de colonizar aquellas tierras (Finch 293). Es una película en la que la música y los paisajes son fundamentales para el desarrollo de la trama, en la que la relación de Pocahontas con la naturaleza tiene un papel fundamental. Así lo confirma Pentecost, cuando afirma que el paisaje es un elemento clave en la historia (Finch 293). Tanto es así que la naturaleza y el vocabulario perteneciente al ámbito natural van a ser

sumamente relevantes en el análisis traductológico, ya que estos serán la fuente de distintas técnicas de traducción. Igualmente, esta película cuenta con un doblaje diferente para España y Latinoamérica, aunque nos basaremos solo en el doblaje para España de 1995<sup>16</sup>.

La primera canción que se ha elegido de *Pocahontas*<sup>17</sup> se titula “Río abajo”. En esta canción, Pocahontas se encuentra dividida entre los planes que su padre tiene para ella y sus propios sueños a seguir. Expresa sus dudas valiéndose de la metáfora del río. En esta canción, como ya hemos visto en casos anteriores, predomina la creación discursiva. El título se ha traducido mediante esta técnica (“Just Around the Riverbend” / “Río Abajo”) al igual que otras estrofas como “But people, I guess, can’t live like that” / “Si en paz deseo yo vivir”.

Aparte de lo que acabamos de analizar, consideramos que también es significativo comentar la traducción del siguiente verso: “What I love most about rivers is: you can’t step in the same river twice” que se traduce por “Lo que me gusta más del río es que nunca es igual que ayer”. Se trata de una cita del filósofo griego Heráclito que ha sido utilizada en inglés en numerosas fuentes populares, como el filme *Apocalypse Now*. Sin embargo, no es una cita muy común en lengua castellana, donde se traduce comúnmente como “Uno no puede bañarse dos veces en el mismo río” o “Nunca te bañas dos veces en el mismo río”<sup>18</sup>. También se ha traducido más acertadamente por “Todo fluye, nada permanece”, que se acercaría más al significado que se busca dar en el contexto de la película *Pocahontas*, cuando la protagonista se encuentra indecisa y sale en busca de una nueva aventura. Volviendo a la traducción de esta expresión, hay que mencionar que debido a su escasa utilización en castellano, sería difícil realizar una traducción idiomática y encontrar un equivalente acuñado. Finalmente, el traductor optó por la técnica de explicación, donde realiza una breve explicación (“nunca es igual que ayer”). No es la única técnica utilizada, como ya hemos visto, y como también se ve cuando el

---

<sup>16</sup> Las letras de las canciones empleadas en el presente trabajo se han obtenido mediante una transcripción del producto original, es decir, el film *Pocahontas* de 1995. Concretamente, del doblaje al español de España del mismo año a manos del director de doblaje Miguel Ángel Jenner.

<sup>17</sup> Para el análisis tomamos como referencia la canción original de los letristas Alan Menken y Stephen Schwartz, cuyo título original es “Just Around the Riverbend”.

<sup>18</sup> Hemos buscado esta expresión en varios diccionarios *online* donde hemos podido comprobar que las formas más frecuente de traducirla serían las nombradas anteriormente.

traductor acude al uso de la omisión (“where the gulls fly free”) / (“libre ya por fin”) que aunque no es una omisión total sí se trata de una parcial ya que se omite la referencia a las gaviotas.

Un aspecto curioso de esta canción es que, como ya hemos dicho con anterioridad, es normal que se introduzca léxico no común de los espectadores potenciales. En este caso no se introduce en el original sino en la traducción (“I feel it there beyond those trees” / “Lo escucho allí junto al ciprés”). Como también pasaba con *El Rey León*. “Ciprés” no es una palabra que se corresponda con el lenguaje común de la audiencia, por lo que se puede entender que el objetivo es ampliar su léxico. Estamos ante un caso de modulación en el que se ha alterado el punto de vista al emplear en la traducción un término más concreto como puede ser “ciprés” cuando en el original aparece su hiperónimo “árbol”. Se podría pensar que el árbol que aparece en la escena es un ciprés pero todo apunta a que esa particularización se ha empleado, como hemos visto en *El Libro de la Selva*, para mantener la prosodia de la canción.

La segunda canción que se ha seleccionado de este filme se titula “Colores en el viento”<sup>19</sup>. Esta es la canción que Pocahontas canta junto a John Smith justo después de conocerle. De nuevo, la naturaleza está muy presente en esta canción donde Pocahontas explica a John Smith la importancia de respetarla y cuidarla. Se puede observar que el título se ha traducido literalmente (“Colors of the wind”) / (“Colores en el viento”) aunque se puede observar un cambio de preposición. Estaríamos hablando de una transposición directa donde se sustituye un segmento por otro de la misma categoría gramatical, es decir, se sustituye una preposición por otra preposición (Martí Ferriol 104).

Como hemos visto en *El Libro de la Selva* y en *El Rey León*, mantener la prosodia de una canción para que esta sea más cantable tiene más valor que el contenido en sí. En términos generales, el procedimiento más común en la traducción de esta canción es la creación discursiva. En las primeras estrofas podemos observar ejemplos como estos “How can there be so much that you don’t know?” / “You don’t know” por “¿No

---

<sup>19</sup> Para el análisis tomamos como referencia la canción original de los letristas Alan Menken y Stephen Schwartz, cuyo título original es “Colors of the wind”.

puedes abrir más tu corazón?” / “Corazón” en el que se ha reescrito completamente. Aunque también se encuentra algún ejemplo de explicación como: “For whether we are white or copper skinned” / “No importa el color de nuestra piel”.

Igualmente, encontramos otros ejemplos significativos que nos ayudan a observar las posibilidades del proceso de traducción. Un buen ejemplo lo encontramos en el siguiente verso: “Have you ever heard the wolf cry to the blue corn moon?” que se traduce literalmente por “¿Has oído al lobo aullarle a la luna azul?”, por la importancia del significado que se oculta detrás del sintagma “blue corn moon”, un rasgo distintivo de la canción tanto en inglés como en su traducción. Encontramos una omisión parcial en cuanto al término “corn” (“maíz”) que no aparece en la versión traducida. En principio, podríamos pensar que el término “blue corn moon” se trata de un elemento cultural que se encuentra dentro de un contexto específico en relación a la historia de la película que narra el momento en el que los colonos ingleses llegaron a Estados Unidos. Sin embargo, Stephen Schwartz<sup>20</sup>, letrista y compositor de la película, explicó en una entrevista que incluyó este término por motivos meramente estéticos y que “blue corn moon” no tiene ningún significado en la sabiduría popular nativo americana. Schwartz confiesa que, para elaborar la canción, leyó poesía nativo americana donde, en un poema de amor, encontró la frase “green corn moon”, que finalmente derivaría en la letra actual. Por ello, cabría pensar que dicha omisión se realizó para que el verso fuera más cantable en español o, por el contrario, se decidió prescindir de dicho término por su inutilidad al tratarse este de un mero comodín estético y funcional.

Por otro lado, y como ya hemos venido mencionando en los otros ejemplos, en esta canción nos topamos con un caso paradigmático dentro de lo que hemos identificado como un rasgo común en las películas Disney: la inclusión de léxico menos frecuente con valor pedagógico para que el público infantil pueda ampliar su lexicón. En esta canción se puede observar que se han incluido bastantes palabras relacionadas con el ámbito de la naturaleza como “bobcat”, “heron”, “otter” o “sycamore”, que designan animales o plantas. En el caso de “bobcat” se ha traducido por “lince” pero en los otros casos, la inclusión de vocabulario de la que hablábamos, se ha perdido mediante una

---

<sup>20</sup> La información se ha obtenido de la página web oficial del letrista, un recurso que irá propiamente citado en la bibliografía.

traducción oblicua, ya que la traducción oblicua no permite una traducción palabra por palabra (Ferriol, 97). Se puede apreciar una transposición al cambiarse la estructura y la categoría gramatical, pasando de “the heron and the otter are my friends” a “amigos somos todos ya lo ves”; incluso podríamos hablar de la técnica de modulación, puesto que se efectúa un cambio en el punto de vista. Unos versos más adelante en la canción, también observamos un ejemplo de generalización y sustitución de una expresión nueva (“sycamore”) por su hiperónimo en “How high will the sycamore grow?” por “¿Cuán alto el árbol crecerá?”. El proceso de modulación se repite, como ocurría con la primera canción “Río Abajo”, donde el resultado es, de nuevo, la pérdida de léxico.

En último lugar, cabe subrayar la relación entre Pocahontas y la naturaleza que predomina en toda la canción. Aunque, como ya se ha dicho, la técnica predominante en la traducción sea la creación discursiva, se mantiene esa relación que es, al fin y al cabo, lo más importante de la canción (“The rainstorm and the river are my brothers”) / (“Los ríos y la lluvia, mis hermanos”).

A modo de conclusión, se puede ver que se ha optado por adaptar la letra de la canción a la música original, como en el resto de canciones analizadas. La técnica más habitual para la traducción de ambas canciones es, de nuevo, la creación discursiva, aunque también se ven ejemplos de generalización, traducción literal, omisión o explicación, con las que hemos podido observar que se ha perdido el léxico incluido con valor pedagógico. Una gran parte de ese vocabulario no aparece en la versión traducida o simplemente se ha sustituido por su hiperónimo. Por último, habría que hacer referencia a la relación entre Pocahontas y la naturaleza que se mencionaba al comienzo. Es una relación muy presente durante la película y muy importante en las canciones. Es por ello que, aunque se hayan reescrito en gran parte muchos versos, sigue siendo patente a lo largo de la canción.

## 4. Conclusiones

El primero de los objetivos que planteamos al principio de nuestro trabajo, era averiguar en qué medida se encontraba limitada la traducción de canciones por los elementos extralingüísticos que la rodean. La traducción de canciones en animación no solo se encuentra constreñida por elementos extralingüísticos relacionados con el ámbito audiovisual como la sincronización labial o la imagen, sino que también se ve afectada por elementos musicales como el ritmo, la rima o la prosodia. Estas últimas restricciones cuentan como una dificultad añadida en el proceso de traducción, pues el traductor de canciones no deberá únicamente tener conocimientos de traducción, sino que deberá contar con conocimientos musicales. Como vimos en *El Libro de la Selva*, Edmundo Santos se vio condicionado por la imagen a la hora de traducir la canción y tuvo que recurrir a la técnica de anticipación para que esta, así, mantuviera el hilo semántico de la canción sin afectar a la prosodia. No es de extrañar, por ello, que la técnica más empleada sea la técnica de creación discursiva, ya que esta otorga un mayor nivel de libertad a la hora de traducir. También es significativo el fenómeno de inclusión de léxico no común entre el público infantil, un fenómeno que, como hemos visto, se ha repetido a lo largo de nuestro análisis. En la mayoría de los casos, como hemos podido observar en “Colores en el viento” de *Pocahontas*, este vocabulario se pierde en la traducción mediante técnicas de particularización o generalización. No obstante, también observamos en *El Rey León* que ocurre justamente lo opuesto: la inclusión de léxico en la versión española que no se da en la versión original.

El segundo objetivo que nos planteamos al comienzo de este trabajo era dar respuesta a una pregunta concreta: ¿qué debe primar la fidelidad a la letra de la canción o a la música? Por lo que hemos podido observar a lo largo del análisis, la imposibilidad de traducir ciertos juegos de palabras, como en el caso del título de la canción en *El Libro de la Selva* (“Bare necessities”) o las dificultades para mantener algunos aspectos musicales, como sucede también en esta última película con “too/true” traducido por “tú/salú”, implica tener que buscar soluciones más libres para que la prosodia de la canción y su *cantabilidad* no se vean afectadas. En muchos casos, no es tan importante mantener la rima original sino más bien la musicalidad. Por lo tanto, podemos afirmar que en la mayoría de los casos, se le concede una mayor importancia a la *cantabilidad*

de la canción. Por otra parte, nos llama la atención que dos de las técnicas más empleadas sean, por un lado, la creación discursiva, donde encontramos también ejemplo de modulación, sustitución o transposición, y, por otro lado, la traducción literal, menos frecuente pero también muy presente a lo largo del análisis. Como hemos podido observar, son dos técnicas opuestas que enfrentan dos ideas diferentes: la idea de ser lo más fiel posible al contenido y la idea de ser fiel a la prosodia de la canción.

En conclusión, nos parece necesario subrayar la importancia que tienen las limitaciones en este campo a la hora de traducir. Como respuesta a nuestro primer objetivo, podemos reiterar que estas restricciones afectan en gran medida a las técnicas que se van a emplear en el proceso de traducción. Es por ello que, respondiendo también a nuestra pregunta inicial, las canciones tienden a ser menos fieles al contenido y más fieles a la música. Se puede suponer también que al tratarse de un producto cuyo público potencial es el sector infantil, la musicalidad de las canciones juegue un papel más importante que la fidelidad al contenido original. En definitiva, este análisis nos ha servido para concluir con la siguiente afirmación: las canciones tienden a reescribirse más que traducirse, siempre condicionadas, eso sí, por los elementos extralingüísticos que las rodean.

## 5. Bibliografia

Barambones, Josu. *Mapping the Dubbing Scene. Audiovisual Translation in Basque Television*. Oxford: Peter Lang, 2012.

Brugué, Lydia. “La traducció de cançons per al doblatge i l’adaptació musical en pel·lícules d’animació”. Tesis doctoral. Vic: Universitat de Vic, 2013.

Care, Ross. “Make Walt’s Music: Music for Disney Animation, 1928-1967.” Ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books. 2002. 21-36.

Chaume, Frederic. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra. 2004.

Coenraats, Willeke. “Translating Musicals.” Tesis de Master. Utrecht University, 2007.

Franzon, Johan. “Singability in Print, Subtitles and Sung Performance.” *The Translator*, vol. 14, 2, 2008. 373-399

Finch, Cristopher. *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms and Beyond*. New York: Abrams Books. 2011.

Frith, Simon. “Music and Everyday Life.” *Critical Quaterly*, vol. 44, 1, 2002. 35-48.

Goldmark, Daniel y Taylor Yuval. “Introduction”. *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books. 2002. Xiii-xvi

Marc, Isabelle. “Brassens en España: un Ejemplo de Transferencia Cultura”. *Trans*, vol. 17, 2013. 139-149.

Martí Ferriol, José Luis. “Estudio Empírico y Descriptivo del Método de Traducción para Doblaje y Subtitulación.” Tesis doctoral. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.

Martí Ferriol, José Luis. *El Método de Traducción. Doblaje y Subtitulación Frente a Frente*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. 2013.

Mayoral, Roberto. “El doblaje de películas y la fonética visual” *Babel*. Granada, 1984. 7-15

Mayoral, Roberto. *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1998.

Susam-Sarajeva, Şebnem. “Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance” *The Translator*, vol. 14, 2, 2008. 187-200

Strauss, Neil. “Tunes for Toons: A Cartoon Music Primer.” Ed. Daniel Goldmark, Yuval Taylor. *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books. 2002. 5-13

Toda, Fernando. “Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)” *Quaderns*, vol. 12, 2005. 119-132

### Películas

*El Libro de la Selva*. Dir. Wolfgang Reitherman. Buena Vista Distributions. 1967. VHS.

*El Rey León*. Dir. Rob Minkoff, Roger Allers. Lauren Films S.A. 1994. VHS.

*Pocahontas*. Dir. Mike Gabriel, Eric Goldberg. Lauren Films S.A. 1995. VHS.

### Recursos electrónicos

Bonet, Alex. *Centro de Recursos sobre el Doblaje en España*. 22 de junio de 2015. Web. 22 de junio de 2015.

Braund, Simon, Ferris, Glen, et al. "The 500 Greatest Movies Of All Time" *Empire*. n.d. Web. 16 de junio de 2015.

Corliss, Richard. "The 25 All-TIME Best Animated Film". *Time*. 21 de junio de 2011. Web. 16 de junio de 2015.

Corretgé, Ramón y Navarro, Miguel. *La Base de Datos de los Doblajes Disney*. Febrero de 2003. Web. 8 de junio de 2015.

Diccionario de la Lengua Española (22<sup>a</sup> edición). Web. 2 de junio de 2015.

Schwartz, Stephen. "Stephen Schwartz comments on Disney's Pocahontas." 2010. Web. 16 de junio de 2015.

## 6. Anexos

### ANEXO 1. Ficha técnica sobre el doblaje de los filmes<sup>21</sup>.

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Versión</b>	<b>Dirección</b>	<b>Estudio</b>
El Libro de la Selva	1967	México	Edmundo Santos	Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A.

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Versión</b>	<b>Dirección</b>	<b>Estudio</b>
El Rey León	1994	México	Francisco Colmenero	Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A.
	1994	España	Antonio Lara	Sonoblok S.A.

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Versión</b>	<b>Dirección</b>	<b>Estudio</b>
Pocahontas	1995	México	Rocío Garcel	Cinema Digital S.C.
	1995	España	Miguel Ángel Jenner	Sonoblok S.A.

### ANEXO 2. Tablas de los filmes

#### Película 1. *El libro de la Selva*<sup>22</sup>

#### “Lo más vital”

<b>Original</b>	<b>ES Latinoamérica</b>	<b>Técnica de traducción</b>
Bare necessities	Lo más vital	Creación discursiva
Look for the bare necessities/ the simple bare necessities	Busca lo más vital no más / lo que es necesidad no más	Creación discursiva
I couldn't be fonder of my big home	Soy oso dichoso, soy oso feliz	Creación discursiva

<sup>21</sup> Toda la información se ha obtenido directamente de la base de datos de los doblajes Disney e irá propiamente citada en la bibliografía.

<sup>22</sup> Para elaborar la ficha del análisis de esta canción se utilizará la versión doblada de 1967 en México. La transcripción de la letra se ha realizado a partir del VHS original *El Libro de la Selva* (1967).

Now when you pick a <b>pawpaw</b> or a <b>prickly pear</b>	Cuando tomas un <b>fruto</b> , con espinas por fuera.	Generalización
When you pick a pear of the big pawpaw	Cuando tomes la fruta del banano	Alteración

“Quiero ser como tú”

Original	ES Latinoamérica	Técnica de traducción
I wanna be like you	Quiero ser como tú	Traducción literal
Now I'm the King of the swingers /Oh, the jungle VIP	You soy el rey del jazz a go go / el más mono rey del swing	Creación discursiva
I wanna be like you / I wanna walk like you	Quiero ser como tú / Quiero andar como tú	Traducción literal
Talk like you too	Tal como tú, tú	Creación discursiva
You'll see it's true	Por tu salud	Creación discursiva
Can learn to be human too	Si el fuego aquí me lo traerías tú	Anticipación
Lay the secret on me of man's red fire	Dime cuál es el secreto de ese rojo fuego	Alteración de elementos
I made a deal with you	Un trato hicimos tú y yo	Alteración de elementos

Película 2. *El Rey León*<sup>23</sup>

“El Ciclo de la Vida”

Original	ES España	Técnica de traducción
Through the sapphire sky	Jamás habrá distinción	Creación discursiva
It's the Circle of life	El Ciclo de la Vida	Traducción literal
	En un ciclo sin fin	Creación discursiva
There's far too much to take in here	Son muchos más los tesoros	Creación discursiva

<sup>23</sup> Para elaborar la ficha del análisis de esta canción se utilizará la versión doblada de 1994 en España. La transcripción de la letra se ha realizado a partir del VHS original *El Rey León* (1994).

And blinking step into the sun	Y nos ciega el brillo del sol	Creación discursiva
From the day we arrive on the planet	Desde el día que al mundo llegamos	Traducción literal
And it moves us all	Que nos mueve a todos	Traducción literal
On the path unwinding	Nuestro gran legado	Creación discursiva

“Voy a ser el Rey León”

Original	ES Latinoamérica	Técnica de traducción
I just can't wait to be King	Voy a ser el Rey León	Modulación
I'm gonna be a mighty King, so enemies beware!	Yo voy a ser el rey león, ¡y tú lo vas a ver!	Creación discursiva
I'm gonna be the main event	No ha habido nadie como yo	Creación discursiva
Everybody look left	Mira como bailo	Substitución

Película 3. *Pocahontas*<sup>24</sup>

“Río Abajo”

Original	ES Latinoamérica	Técnica de traducción
Just Around the Riverbend	Río Abajo	Creación discursiva
But people I guess, can't live like that	Si en paz deseo yo vivir	Creación discursiva
What I love most about rivers is: you can't step in the same waters twice	Lo que me gusta más del río es que nunca es igual que ayer	Explicación
Where the gulls fly free	Libre ya por fin	Omisión
I feel it there beyond those trees	Lo escucho allí junto al ciprés	Particularización

<sup>24</sup> Para elaborar la ficha del análisis de esta canción se utilizará la versión doblada de 1994 en España. La transcripción de la letra se ha realizado a partir del VHS original *Pocahontas* (1995).

“Colores en el viento”

Original	ES España	Técnica de traducción
Colors of the wind	Colores en el viento	Transposición
How can there be so much that you don't know? / You don't know	¿No puedes abrir más tu corazón? / Corazón	Creación discursiva
For whether we are white or copper skinned	No importa el color de nuestra piel	Explicación
Have you ever heard the wolf cry to the blue corn moon?	¿Has oído al lobo aullarle a la luna azul?	Omisión
The heron and the otter are my friends	Amigos somos todos ya lo ves	Transposición/Modulación
How high will the sycamore grow?	¿Cuán alto el árbol crecerá?	Generalización
The rainstorm and the river are my brothers	Los ríos y la lluvia, mis hermanos	Creación discursiva