
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Bonilla Rangel, Elimar; Fradera Barceló, Maria, dir. La traducción del cortometraje musical de Pixar Lava : un análisis comparativo del doblaje en español peninsular y en español latino. 2021. (1202 Grau en Traducció i Interpretació 1203 Grau en Traducció i Interpretació 1204 Grau en Traducció i Interpretació 822 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/249181>

under the terms of the  license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2020-2021

**La traducción del cortometraje musical de Pixar *Lava*.
Un análisis comparativo del doblaje en español peninsular y
en español latino**

Elimar Bonilla Rangel
1517083

TUTORA
MARIA FRADERA BARCELÓ

Barcelona, junio de 2021

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Dades del TFG

La traducción del cortometraje musical de Pixar *Lava*. Un análisis comparativo del doblaje en español peninsular y en español latino

La traducció del curt musical de Pixar *Lava*. Una anàlisi comparativa del doblatge en espanyol peninsular i espanyol llatinoamericà

The translation of Pixar's musical short film *Lava*. A comparative analysis of the Spanish and Latin-American versions

Autora: Elimar Bonilla Rangel

Tutora: María Fradera Barceló

Centre: Universitat Autònoma de Barcelona

Estudis: Interpretació i Traducció

Curs acadèmic: 2020-2021

Paraules clau

Traducción audiovisual, traducción de canciones, doblaje de canciones, cine musical, español neutro, español peninsular, español latino, métrica.

Traducció audiovisual, traducció de cançons, doblatge de cançons, cinema musical, espanyol neutre, espanyol peninsular, espanyol llatinoamericà, mètrica.

Audiovisual translation, song translation, song dubbing, musical cinema, neutral Spanish, Peninsular Spanish, Latin American Spanish, metrics.

Resum del TFG

En este trabajo se pretende realizar un análisis descriptivo y comparativo de la traducción en español del corto musical animado del estudio cinematográfico Pixar Animation Studios *Lava*, tanto en su versión para España como en su versión para América Latina, desde la versión original en inglés. A través de este análisis se busca comparar ambas versiones en español tanto a nivel traductológico, a través del análisis de las estrategias de traducción utilizadas, como a nivel de la adaptación musical, a través de la comparación de la rima, el ritmo, el conteo de sílabas, la distribución de los acentos y la sincronía y relación con la imagen en pantalla.

En aquest treball es pretén realitzar una anàlisi descriptiva i comparativa de la traducció en espanyol del curt musical animat de l'estudi cinematogràfic Pixar Animation Studios *Lava*, tant en la seva versió per a Espanya com en la seva versió per a Amèrica Llatina, des de la versió original en anglès. A través d'aquesta anàlisi es pretén comparar totes dues versions en espanyol tant a nivell de la traducció, a través de l'anàlisi de les estratègies de traducció utilitzades, com a nivell de l'adaptació musical, a través de la comparació de la rima, el ritme, el comptatge de síl·labes, la distribució dels accents i la sincronia i relació amb la imatge en pantalla.

The purpose of this project is to carry out a comparative and descriptive analysis of the Spanish translation of Pixar Animation Studios' short film *Lava* in both the Spanish and Latin American versions. Through this analysis, is it intended to compare both versions at a traductology level, by analyzing the translation strategies used, as well as at the musical adaptation level, by comparing the rhyme, rhythm, the number of syllables, the stress pattern, and the synchrony and relation with the image on the screen.

Avís legal

© Elimar Bonilla Rangel, Barcelona, 2021. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Aviso legal

© Elimar Bonilla Rangel, Barcelona, 2021. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Legal notice

© Elimar Bonilla Rangel, Barcelona, 2021. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

AGRADECIMIENTOS

A Nancy y a Eumarí por guiar siempre mi camino.

A Daniel por acompañarme a recorrerlo.

A María por guiarme en el trayecto final del camino académico.

A todos los que cruzan fronteras buscando un mejor camino.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. CAPÍTULO 1: EL DOBLAJE CINEMATOGRAFICO	5
1.1. La traducción audiovisual	5
1.2. El doblaje cinematográfico.....	5
1.2.1. Breve retrospectiva del doblaje cinematográfico.....	6
1.2.2. Inicios del doblaje cinematográfico en España y América Latina.....	7
1.2.3. El doblaje en español en la actualidad	9
1.3. El español neutro en el doblaje.....	9
2. CAPÍTULO 2: LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES	12
2.1. Modalidades de traducción de letras	12
2.2. Criterios para la traducción de canciones.....	13
2.2.1. La «cantabilidad».....	14
2.2.2. La traducción de canciones para el medio audiovisual.....	16
2.3. Estrategias para la traducción de canciones	17
2.3.1. Estrategias métricas.....	17
2.3.2. Estrategias traductológicas.....	18
3. CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA Y CORPUS.....	19
3.1. Selección del corpus y justificación	19
3.1.1. Cortometraje musical <i>Lava</i>	19
3.2. Metodología de análisis.....	20
4. CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE RESULTADOS	22
4.1. Análisis métrico de las tres versiones de <i>Lava</i>	22
4.2. Análisis de las estrategias de traducción	24
4.2.1. Estrategias métricas.....	24
4.2.2. Estrategias traductológicas.....	26
4.3. Características prosódicas y lingüísticas de la versión original	28

4.4.	Interpretación del análisis métrico de las versiones en español	29
4.5.	Interpretación del análisis traductológico de las versiones en español	31
4.5.1.	Estrategias relevantes utilizadas.....	31
4.5.2.	La traducción de los juegos de palabras y palabras clave.....	33
4.5.3.	Elementos del español neutro	35
4.5.4.	Coincidencia prosódica, poética y semántico reflexiva.	35
CONCLUSIONES.....		37
REFERENCIAS.....		40
ÍNDICE DE TABLAS.....		42
APÉNDICE.....		43

INTRODUCCIÓN

Con el auge del cine, de la televisión y, más recientemente, de las plataformas de *streaming*, la comunicación en los medios audiovisuales ha adquirido un importante rol en la industria del entretenimiento. Paralelamente, ha surgido la necesidad de poner este contenido a disposición de diferentes audiencias y, en consecuencia, la traducción en los medios audiovisuales se ha convertido, sin lugar a duda, en un recurso de difusión de la cultura y del entretenimiento en diversos mercados.

El español es una lengua hablada en veintiún países, con cerca de quinientos millones de hablantes, por lo que el mundo hispano es, claramente, muy importante para los estudios, productoras, y distribuidoras. Además, es una de las lenguas más habladas, después del inglés, en Estados Unidos, país del cual procede una gran parte del contenido audiovisual que se consume en la actualidad. A pesar de la amplia realidad lingüística de la lengua hispana, existe una gran interinteligibilidad entre sus hablantes. En general, y dejando de lado los modismos y referencias culturales más regionales, un hablante de Venezuela, un hablante de Argentina y un hablante de España podrán comunicarse y entenderse de manera efectiva. No obstante, las traducciones en el medio audiovisual suelen hacerse siempre hacia dos variantes: la peninsular, correspondiente a España, y la «neutra», correspondiente a Latinoamérica.

Resulta interesante que se haga una versión para el mercado español, que comprende alrededor de cuarenta millones de hablantes, y otra única versión para toda Hispanoamérica, que comprende casi cuatrocientos millones de hablantes. Como hablantes nativos de español, también es interesante que, pese a la gran variedad dialectal de la lengua, dispongamos de dos únicas opciones en cuanto a variedad lingüística en el medio audiovisual se refiere y que, por regla general, cada uno de estos dos grupos de hablantes prefiera consumir el contenido doblado hacia «su variante» de la lengua e, incluso, llegue a rechazar el contenido traducido hacia la otra variante.

Vemos, pues, cómo la traducción para los medios audiovisuales, en especial el doblaje, obedece no solo a las necesidades propias de cada texto audiovisual, sino a la audiencia a la que va dirigida. La traducción para el doblaje es también un desafío para el traductor, quien se enfrentará a las limitaciones y exigencias inherentes a una traducción que depende en gran medida de la imagen en pantalla. Lo que es más importante, el traductor se enfrentará a una amplia variedad de aspectos temáticos y necesidades narrativas en los que pueden converger distintos tipos de traducción como la adaptación musical.

Entre todas estas modalidades, el doblaje de canciones es una de las más desafiantes. En medios como el cine y el teatro musical, las canciones y bandas sonoras cumplen un propósito claramente narrativo: relatar las intenciones y las motivaciones de los personajes. Así pues, el

traductor no solo ha de buscar llevar un mensaje a otra lengua, tomando en cuenta aspectos como la rima, el ritmo y el conteo silábico, aspectos que, además varían de una lengua a la otra, sino que, a la vez, ha de contar una historia. Este es el caso del cine musical animado. Las películas de animación, dirigidas principalmente a un público infantil, se sirven de este recurso para narrar la historia e invitar a la audiencia a ser parte de ella.

El interés por la adaptación musical para el cine y por la relación entre las variantes de la lengua española en el medio audiovisual motiva esta investigación, que tiene como objetivo realizar un análisis descriptivo y comparativo de la traducción en español de *Lava*, el cortometraje musical animado de Pixar Animation Studios, tanto en su versión para España como en su versión para América Latina. Por medio de este análisis se pretende comparar ambas versiones en español tanto a nivel de la adaptación musical, a través de la comparación de la rima, el conteo de sílabas y la distribución de los acentos, como a nivel traductológico, a través del análisis de las estrategias de traducción utilizadas y de la relación entre la letra traducida y la imagen en pantalla. De igual manera, este trabajo pretende alentar la discusión en nuestra facultad sobre la traducción hacia otras variantes del español, y no solo hacia la variante peninsular, y favorecer así también la visibilidad del español latinoamericano con miras de entender cómo las distintas variedades de la lengua no son mutuamente excluyentes y pueden enriquecerse unas a otras.

En los primeros apartados abordaremos algunas consideraciones teóricas sobre la traducción audiovisual y el doblaje, y nos detendremos brevemente en la situación del doblaje en la lengua española, tanto en España como en América Latina. Seguidamente, abordaremos el concepto y las características del *español neutro* en el doblaje. En el segundo capítulo, se abordará la traducción para la adaptación musical, así como los criterios de análisis y las estrategias a nivel métrico y a nivel traductológico con las que cuenta el traductor. Finalmente, tras el planteamiento del corpus elegido y el análisis de los resultados mediante una metodología descriptiva y comparativa, concluiremos con la interpretación del análisis, las reflexiones finales, y las posibles futuras líneas de investigación.

CAPÍTULO 1: EL DOBLAJE CINEMATOGRAFICO

1.1. La traducción audiovisual

El término traducción audiovisual funciona como un paraguas terminológico que engloba todos los tipos de transferencia de textos que utilizan los canales acústicos y visuales de manera simultánea para la construcción y producción de significado (Chaume, 2016: 25). Así pues, la traducción del material audiovisual se puede realizar de dos formas: «reemplazando uno de los elementos previamente establecidos del producto (como es el caso del doblaje) o agregando nuevos signos semánticos a alguno de los códigos que ya están en el material audiovisual (lo que sucede con la subtitulación y con las voces superpuestas)» (Orego, 2013: 300). En este tipo de traducción debe mantenerse un balance entre estos códigos y elementos preexistentes.

Chaume (2004: 31-39) describe las siguientes como las modalidades de traducción audiovisual: doblaje, subtitulación, voces superpuestas, interpretación simultánea de textos audiovisuales, narración, doblaje parcial, comentario libre, y traducción a la vista.

No todas estas modalidades de traducción audiovisual pretenden reproducir fielmente y de manera verosímil el texto origen. Sin embargo, es claro que en el mundo occidental se persigue conseguir un efecto de realidad y verosimilitud en la traducción para el ámbito cinematográfico. Es por esto que la subtitulación y el doblaje han sido las modalidades preferidas en traducción fílmica. El doblaje, al no agregar un elemento adicional (texto) y, por el contrario, al reemplazar un elemento preexistente (los diálogos), persigue por excelencia este efecto de realidad.

1.2. El doblaje cinematográfico

Nos centraremos en este apartado en la modalidad de traducción audiovisual que requiere el remplazo de unos de los elementos previamente establecidos en la obra audiovisual original, el doblaje. Según Ávila (1997a: 18), entenderemos el doblaje como:

(...) la grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. La función del doblaje consiste únicamente en realizar sobre la obra audiovisual un cambio de idioma que facilite la comprensión del público a la que va dirigida.

Así pues, no se considera doblaje la sincronización de grabaciones de voz que no impliquen un cambio de idioma, como en el caso de la sonorización o del doblaje parcial. Por ejemplo, la grabación de la voz de los propios actores de un filme y la posterior sincronización de voces en algunas tomas cinematográficas que por cualquier motivo no hayan podido grabarse durante el rodaje, no se considera doblaje. En definitiva, es necesario que exista, primordialmente, un cambio de idioma (Ávila, 1997a: 19).

¿Y por qué doblar? Es bien sabido que el arte cinematográfico es también una gran industria, en la que siempre se busca rentabilizar la inversión al máximo. Traducir una obra audiovisual permite universalizarla y hacerla accesible a la mayor cantidad de mercados posible. Las productoras y distribuidoras invierten altas sumas de dinero para que sus producciones sean accesibles en cualquier país. Esto ya es motivo suficiente para que el doblaje sea necesario. Sin embargo, es también cierto que, frente a otras modalidades como la subtitulación, el doblaje requiere una mayor inversión, pues intervienen en el proceso no solo traductores, sino actores de doblaje, directores de doblaje, ajustadores, entre otros. Si se busca la rentabilidad, una opción que podría ser más factible, y que, además, ofrece mayor rapidez, es la subtitulación (Ávila, 1997a: 20).

Aunque no pretendemos abordar el debate sobre si subtitular o doblar, es cierto que el criterio que se utiliza para decidir si una película se dobla o se subtitula suele estar basado en razones económicas; el cine comercial se suele doblar, mientras que el cine de arte y ensayo, más minoritario, se suele subtitular únicamente (Chaume, 2004: 33- 34). A este criterio, se suman otros aspectos como la preferencia de cada mercado. En el ámbito del español, la subtitulación es la modalidad de traducción audiovisual elegida en la mayor parte de países hispanoamericanos, mientras que, en España, el doblaje es la forma de traducción más extendida para las producciones extranjeras (Chaume, 2004).

1.2.1. Breve retrospectiva del doblaje cinematográfico

Tal como indica Orrego (2013: 298), «los inicios de la traducción audiovisual se remontan a los inicios mismos de la cinematografía». Bartoll (2016: 800), explica que en el cine mudo ya se usaban intertítulos, fotogramas con texto escrito entre escenas, para describir el argumento de lo que sucedía en pantalla. Para entonces, eran conocidos como subtítulos, pero con el surgimiento del cine sonoro y de los subtítulos tal como los entendemos en la actualidad, pasaron a llamarse intertítulos. Fue *Uncle's Tom Cabin* en 1903 el primer largometraje en contar con intertítulos. Por otro lado, la figura del narrador o explicador, una persona que se encargaba de traducir o de simplemente leer los intertítulos de las películas en voz alta, también era común. El hecho de que el cine fuera mudo, favorecía su internacionalización, pero desde muy temprano hubo esfuerzos para que el cine tuviera sonido.

De la mano del primer largometraje sonoro en 1927, *El cantor de jazz*, llegan los diálogos y las bandas sonoras y, de ahí, un nuevo problema: la traducción de la lengua oral de la película. Entre las primeras aproximaciones en cuanto a métodos de subtitulaje, se encontraba sustituir los intertítulos por su versión traducida y subtitular los diálogos en una pantalla lateral. Así fue para *El cantor de jazz*, que se proyectó en Francia de esta manera, años después de su estreno en Estados Unidos. Otros métodos consistían en insertar subtítulos fotografiados en otra película y proyectarlos fotograma a

fotograma o en copiar el negativo de la película y el de los subtítulos de manera simultánea. A esto le siguió la impresión láser de los subtítulos, pero, con la llegada de los procesos digitales por ordenador, en la actualidad se usan plataformas de conteo de fotogramas con códigos de tiempo (Bartoll, 2016).

Según Ávila (1997a: 44), en 1928 *The Flyer* es la primera película en ser doblada y, a partir de ese año, las principales compañías estadounidenses contaban ya con estudios de doblaje en Europa con actores en las lenguas europeas más importantes. Sin embargo, no llega a ser una práctica extendida y otras aproximaciones surgen, entre ellas las versiones dobles, las voces superpuestas y la interpretación simultánea y consecutiva. Para las versiones dobles, se rodaban las películas en dos versiones simultáneas con otros actores, pero con el mismo director y los mismos decorados. Chaume (2013:14) indica que estos intentos por realizar versiones multilingües fueron un gran fracaso para la industria del cine, tanto por su elevado coste, como porque la audiencia en los distintos países receptores quería ver a los actores y actrices originales. A pesar de que los primeros doblajes fueron técnicamente pobres y recibidos con pocos ánimos por la audiencia, se vieron favorecidos por los elevados índices de analfabetización de ciertos países, cuya población, además, estaba muy poco acostumbrada a aprender nuevas lenguas. El doblaje fue ganando poco a poco credibilidad.

El mismo autor (2013:15) afirma que a esto se suma la mejora de los procesos de post-sinchronización de sonido por los equipos de ingeniería de sonido. Asimismo, el ajuste se fue mejorando y los guiones comenzaron a adaptarse mejor a la lengua meta, volviéndose más convincentes y naturales, lo que les hacía ser mejor aceptados por todas las audiencias. Tras casi un siglo, el doblaje es una modalidad de traducción audiovisual ampliamente extendida a nivel mundial y que, además, ha comenzado a formar parte de otros géneros audiovisuales en crecimiento, como la localización de videojuegos. Si bien es cierto que muchas audiencias siguen prefiriendo las versiones con audio original y subtituladas (o no), especialmente con el auge del inglés como lengua mayoritaria, en los productos audiovisuales destinados a las audiencias más jóvenes, como los dibujos animados, sigue priorizándose el doblaje y, tal como se ha mencionado, industrias como la de los videojuegos se sirven del doblaje para llegar a nuevas audiencias. Lejos de desaparecer del mapa, el doblaje sigue practicándose en todo el mundo.

1.2.2. Inicios del doblaje cinematográfico en España y América Latina.

Ávila (1997b: 75) reseña que los inicios del doblaje cinematográfico en España no se dan bajo el franquismo, sino en la República en 1933, cuándo se inauguraron los primeros estudios de Metro Goldwyn Mayer, aunque ya en 1932 los estudios Trilla-La Riva de Barcelona (TRECE), fundados por Pedro Trilla Baliu y Adolfo de la Riva realizaban doblajes profesionales en España para clientes tan importantes como FOX o la R.K.O. El doblaje recibió críticas heterogéneas entre el público y la

prensa. Por una parte, los detractores valoraban negativamente la asincronía entre los labios del actor en pantalla y el sonido. Aunque esto fue mejorando con el tiempo, sí era cierto que las limitaciones técnicas y actorales no daban resultados del todo favorables ni verosímiles al lenguaje cinematográfico. Por otra parte, el público en general se mostró más satisfecho pues, pese a la limitada calidad, el público prefería ver las películas dobladas y no subtituladas. Hemos de recordar que durante los años treinta, las tasas de analfabetismo eran todavía altas en el país y seguir el texto y las imágenes en pantalla no resultaba ser una tarea fácil ni agradable para muchos (Ávila, 1997b: 81).

Durante los años treinta, otros estudios como Acústica y Voz de España contribuyen a la consolidación de la industria en España. Tras terminar la Guerra Civil, la industria cinematográfica queda prácticamente hundida y la escasa llegada de películas extranjeras, así como el difícil acceso al material fotográfico truncan la industria del doblaje. La dictadura, sin embargo, no era ajena a la importancia del cine y lleva a cabo esfuerzos, mediante una política intervencionista, para revitalizar la industria cinematográfica. La protección de la lengua española era de vital importancia en este sentido y rápidamente se tradujeron los títulos de las películas y el doblaje al castellano recibió un gran impulso, a tal punto que se prohíben la proyección de películas en un idioma distinto al español, sin un permiso previo del Estado (Ávila, 1997b).

El mismo autor (1997b: 87) también da luces de puntos de encuentro en el inicio del doblaje en el mundo hispano. Durante la guerra civil, de la Riva huye a México, donde años más tarde inaugura los estudios de doblaje Rivatón de América que, según Ávila, introduce el doblaje en este país. Los estudios Rivatón de América se especializaron en cortometrajes y destacó especialmente en dibujos animados. Árvizu (2008) asegura que, antes de eso, América Latina, opta en principio por la subtitulación, que favorece la industria del cine local, poco desarrollada hacia los años treinta, pero la alta tasa de analfabetismo y el peligro comercial de perder a una audiencia que le costaba seguir la lectura rápida hace que surja la necesidad de un cine hablado en español.

El doblaje llegó a México entre 1944 y 1946 cuando la compañía Metro Goldwyn Mayer envió a un grupo de actores mexicanos a sus estudios, en Nueva York, para doblar algunas de sus películas del inglés al español (Árvizu, 2008: 19). Sin embargo, los pioneros en el doblaje en Latinoamérica fueron los estudios de animación Walt Disney con el estreno en 1938 de la primera versión en español de *Blancanieves y los siete enanitos*. Este doblaje, del cual se conservan solo algunos fragmentos, incluía acentos de distintas regiones de Latinoamérica y España, contando con actrices y actores de países como Chile, Argentina, México y España (véase *Apéndice A*).

Así pues, vemos como la necesidad de un cine hablado en español, las tasas de analfabetismo durante el siglo XX en el mundo hispano, y los esfuerzos e intereses de algunos estudios impulsaron la industria del doblaje en español.

1.2.3. El doblaje en español en la actualidad

Hacia mediados del siglo XX y hasta la actualidad, el doblaje se sigue practicando en todo el mundo hispano. El doblaje ha ganado terreno como la práctica habitual más extendida en España para las películas extranjeras. En América Latina, por su parte, la subtitulación está mucho más extendida y el doblaje suele reservarse para programas de televisión y películas infantiles (Chaume, 2004: 53).

Durante los años ochenta, el doblaje sufre un *boom* en España, de la mano del *boom* del vídeo (Ávila, 1997b: 232). El estreno de *La Bella y la Bestia* de Disney en 1991 marca un hito para el doblaje en español. Para este largometraje, Disney decide hacer dos versiones en sus doblajes en español, una para Latinoamérica y otra para España, lo que se convirtió en la norma general de ahí en adelante. Desde entonces, México se ha consagrado como la capital del doblaje en América Latina, especialmente para las producciones de Disney, mientras que en el país ibérico el doblaje se ha consolidado para la mayoría de las obras audiovisuales (Macchi, 2015).

Tras México y Argentina, Venezuela es el tercer país que más producciones ha doblado al español, abarcando, sobre todo, el mercado de los dibujos animados de cadenas como Nickelodeon y Warner Bros. en estudios de doblaje como Etcétera Group con sedes en Caracas y Miami (Doblaje Wiki, s.f.). En España, la página web *eldoblaje.com* es una referencia y base de datos de recursos de doblaje en el país.

1.3. El español neutro en el doblaje

Tal como acabamos de ver, en principio, uno de los primeros acercamientos al doblaje en *español neutro* fue la de *Snow White and the Seven Dwarfs*. Este primer intento buscaba un producto libre de localismos y modismos. El resultado era un español que era exportable a toda la comunidad lingüística hispana, pero que nadie hablaba.

Según Ipaguirre (2014: 233), el término «español neutro» comenzó a utilizarse para nombrar a esta variedad lingüística que la comunidad lingüística no habla, pero entiende, pues carece de regionalismos. Ipaguirre intenta esbozar una definición de este fenómeno lingüístico a través de tres vertientes: la economía, la lingüística y el diseño. En primer lugar, desde el punto de vista económico, el español neutro responde a la búsqueda de una solución por parte de instituciones o empresas para llegar a una mayor audiencia y abaratar costes. En segundo lugar, desde el punto de vista lingüístico, el español neutro es en sí una variedad de la lengua, pues su uso tiene lugar en situaciones comunicativas, geográficas e históricas particulares. Finalmente, el español neutro es diseñado través de una investigación, documentación y selección de un vocabulario específico.

Petrella (1997), tras una investigación sobre el español neutro tanto en el doblaje como en el subtitulaje en más de 600 películas de ficción, no propone una definición, pero sí describe

características que lo definen a nivel morfosintáctico y léxico, y que se resumen a continuación:

Nivel morfosintáctico:

- Pronombres: uso de *tú* y ausencia de *vosotros*.
- Tiempos verbales: uso del pretérito perfecto en lugar del simple (más usado en América), escasa utilización de tiempos compuestos, uso del condicional para expresar deseo y probabilidad.
- Frecuente uso de la voz pasiva y el verbo *hacer*.
- Leísmo o loísmo.
- Traducciones literales del inglés.

Nivel semántico

- Predominancia de la norma culta castellana (*patata* por *papa*, *periódico* por *diario*, *nevera* por *heladera*, etc.) o la culta mexicana (*departamento* por *apartamento* o *piso*, *coyote* por *zorro*, etc.).
- Abundancia de calcos del inglés.
- Eufemismos ajenos o de cronolecto arcaico (a la norma culta argentina) (*demonios*, *por todos los cielos*, etc.).

Como vemos, las características corresponden a diversas variantes del español. Hemos de considerar que este estudio se realizó hace poco más de dos décadas, sin embargo, muchas de las características aplican aún hoy en día. La autora no emite un juicio de valor negativo sobre el *español neutro*, al contrario, señala que el problema radica en que no hay un criterio unificado, sino que se ha tratado de una yuxtaposición de varias normas dialectales en las que predominan la norma castellana y mexicana (de Ciudad de México). Propone, más bien, la necesidad de que intervengan lingüistas y especialistas que determinen o sistematicen este conjunto de rasgos lingüísticos para hacerlo «más real y menos contradictorio», en palabras de Petrella.

Entre los traductores, el español neutro genera cierta reticencia, especialmente en el ámbito audiovisual con la separación tan clara del mercado hispanoamericano y español. La reticencia de un español más amplio en España y en el resto del mundo hispano, puede deberse a lo que afirma Castro (1995):

La posición de los traductores de España frente al español neutro, es decir, frente al uso de un español escrito que acepte e incluya ciertas expresiones mayoritarias de América —y por tanto, de todo el mundo hispanohablante— es de reticencia. Tras cuarenta años de dictadura del general Franco, con el que fuimos la Madre patria, la reserva espiritual de Occidente y unas cuantas cosas más, muchos españoles siguen pensando que en España es donde se cuece el idioma.

En la actualidad, en el ámbito del doblaje, los criterios del español neutro están establecidos por los estudios de doblaje y las productoras. Las corrientes más nuevas, aunque parecen solo estar presentes en el doblaje latinoamericano, empiezan a abogar por un uso del español neutro menos rígido, que tienda más a la naturalidad, permitiéndose el uso de algunos regionalismos o de una variedad más amplia de palabras locales de diferentes regiones hispanas (Scandura en Arias Badia et al., 2020).

Como todo, el uso del español neutro en el ámbito audiovisual tiene sus ventajas y desventajas. Por una parte, existe la preocupación por proteger la identidad cultural de las distintas comunidades lingüísticas y, por otra, la celebración de encontrar esfuerzos de hacer más amplia la intercomprensión de nuestra lengua entre los participantes de la comunidad lingüística hispana. El español neutro, no obstante, ofrece a los traductores la posibilidad de expandir sus conocimientos intralingüísticos, de colaborar con otros colegas del mundo hispanohablante y de abrirse profesionalmente a otros mercados (Castro, 1995).

La realidad actual es que los estudios cinematográficos realizan dos versiones; una, que solo funciona para el mercado español y otra, que debe funcionar para toda Hispanoamérica. Esto es así, especialmente, en el contexto de las obras audiovisuales dedicadas a un público infantil, que recurren, muchas veces, a las canciones como estrategia narrativa. Así pues, las versiones de las canciones en estas obras musicales también son diferentes en ambos mercados. Abordaremos a continuación la traducción para el doblaje de canciones en el medio audiovisual.

CAPÍTULO 2: LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES

La literatura disponible sobre las aproximaciones teóricas con relación a la traducción de canciones es escasa, lo que es un reflejo, quizá, de la complejidad inherente a la adaptación musical de una obra a otra lengua. La música es un «elemento de cohesión social y un vehículo cultural que comunica sentimientos, ideas y emociones a través de dos códigos semióticos: el lenguaje musical y el código lingüístico» (Ramírez Blázquez & Sánchez Cárdenas, 2019:165). Una canción podría definirse como una pieza compuesta por letra y música, en la que estos elementos se adaptan mutuamente y que está ideada para la interpretación musical (Franzon, 2008:376).

A través de la música, se pretende transmitir emociones mediante el canal lingüístico y sonoro. La traducción de una canción, entonces, se verá necesariamente limitada por el aspecto musical. Aunado a esto, deben considerarse también las diferentes características fonéticas, métricas y morfológicas de los pares de lengua con los que se trabajen. Así, las letras de las canciones deben considerarse como un texto específico, que, según Mayoral (1988:15) se encuadran dentro de las traducciones subordinadas, ya que «se encuentra sometida a restricciones de espacio/tiempo o a las propias de la lengua oral, por encontrarse las señales verbales en conjunción con otras señales como las imágenes o la música».

2.1. Modalidades de traducción de letras

Ramírez y Sánchez (2019: 166), inspirándose en los criterios de traducción de canciones planteados por Franzon (2008), que abordaremos más adelante, proponen seis modalidades de traducción musical, según la función y el receptor:

- **La letra sin traducción:** esta modalidad da prioridad al valor artístico de la obra musical por encima del mensaje. De esta forma, y para evitar cambios en los elementos sonoros del original (voz, rimas, etc.), esta permanece sin alteraciones en la cultura meta.
- **La letra como entidad independiente:** si prima la función comunicativa y la comprensión del mensaje, la letra no sufre cambios en la cultura meta. La letra traducida mantiene similitud lingüística con la letra original, pero no se toma en cuenta el componente musical. Es el caso, por ejemplo, del subtítulo de canciones en algunos productos audiovisuales.
- **Letra subordinada a la música:** al contrario de la modalidad anterior, si el objetivo es conservar el componente musical de la obra porque busca que la obra musical evoque y

transmita la misma emoción que el original, la letra sufre alteraciones a nivel semántico y se persigue que mantenga un valor poético.

- **Música subordinada a la letra:** si es imprescindible la máxima adherencia posible a la letra original, el componente musical y la estructura de la canción se puede alterar para favorecer su musicalidad. Es el caso, por ejemplo, de los poemas bíblicos.
- **Traducción funcional:** si tanto el mensaje como el componente musical tienen relevancia para lo que se desea transmitir en la cultura meta, la letra se traduce adhiriéndose al sentido del original y respetando también elementos básicos de la composición musical para la realización vocal de la canción. Esta modalidad es usada de manera habitual en las bandas sonoras del teatro, cine, televisión e, incluso, en canciones infantiles y versiones de canciones.
- **Versiones bilingües:** si bien no se trata tanto de una modalidad, sino más bien de un fenómeno que cobra auge debido a la globalización en la industria musical, las versiones bilingües son cada vez más comunes. Los artistas componen las letras en más de un idioma. Las ventajas de las versiones bilingües no son solo de carácter estético y retórico, sino que, además, una sola obra musical está dirigida o bien, a un público bilingüe, o bien a dos o más receptores diferentes.

2.2. Criterios para la traducción de canciones

Tal como mencionamos anteriormente, Johan Franzon (2008: 376) propone cinco opciones para abordar un encargo de traducción de canciones:

1. No traducir la canción.
2. Traducir la letra, sin tener en consideración la música.
3. Escribir una letra nueva para la música original sin relación con la letra original.
4. Traducir la letra y adaptar la composición musical.
5. Adaptar la traducción a la música original.

Es decir, el traductor debe decidir si dar prioridad a las palabras (opción dos), a la música (opción tres), o si ser fiel a ambas para favorecer la actuación musical (opciones cuatro y cinco). Esto dependerá, claro está, del encargo de traducción y, muchas veces, será necesaria una combinación de diferentes opciones. Si el propósito de la traducción es que esta sea cantada en otro idioma (y no solo, por ejemplo, entender qué dice la letra), el encargo deberá favorecer este propósito y el traductor debe

centrar su atención en garantizar un texto meta que sea «cantable». En el apartado siguiente abordaremos el concepto de «cantabilidad» (*singability*).

Chaume, por su parte (2004: 202) expone que, en líneas generales el traductor sólo suele recibir el encargo de traducir la letra de la canción, mientras que el estudio se encarga de la adaptación musical, es decir, de la ejecución de la pieza musical y de la interpretación por un profesional de la canción. Esto, en la práctica, quiere decir que, aunque el traductor tenga un abanico de opciones sobre cómo traducir, no podrá siempre tener la libertad (o el conocimiento musical) de, por ejemplo, traducir la letra y adaptar la composición musical. Sin embargo, Chaume afirma que el traductor debe tener en cuenta el número de sílabas (ritmo de cantidad), la distribución acentual (ritmo de intensidad), la rima (ritmo de timbre) y la entonación (ritmo de tono) al momento de traducir.

Pasaremos a definir estos elementos clave que nos permitirán entender los componentes musicales que han de tomarse en cuenta en la traducción de canciones, según la clasificación de Chaume (2012: 103-106):

- **Ritmo de cantidad o número de sílabas:** el conteo de sílabas será imprescindible para que no exista incoherencia entre los ritmos musicales y la letra y para que el espectador no note un desfase.
- **Ritmo de intensidad o distribución de acentos:** está relacionado con el golpe de voz más intenso en las sílabas de una palabra. La letra traducida debería tener el mismo patrón de acentos que la letra original.
- **Ritmo del tono:** se refiere al tipo de oraciones de cada estrofa, sea una oración enunciativa, una pregunta, etc. Para conservar el ritmo debe tomarse esto en cuenta, así como la distribución de las pausas entre palabras, sintagmas y oraciones.
- **Ritmo de timbre o rima:** la rima juega un papel fundamental en el ritmo de la canción. En la traducción, debe procurarse buscar la rima en pos del ritmo y no ceñirse a la rima del original.

2.2.1. La «cantabilidad»

Las últimas tres opciones propuestas por Farzon, es decir, escribir una letra nueva, adaptar la música a la letra traducida y adaptar la traducción a la música, darían por resultado textos meta «cantables» (*singable target lyrics*), es decir que favorezcan la actuación musical o la realización vocal de la obra. Low (2005) propone que hay cuatro aspectos con relación a la música y la interpretación musical: la «cantabilidad», la rima, el ritmo y la naturalidad (*singability, rhyme, rhythm, and naturalness*). La «cantabilidad» puede definirse principalmente como la adecuación

fonética de la letra traducida: que sea fácil cantar las palabras en determinadas notas. (Low, 2005: 192-94).

Farzon, lleva el término más allá y propone que la cantabilidad no solo significa que una traducción sea fácil de cantar, sino que esta debe estar en concordancia con la teoría del *skopos* que define una buena traducción, es decir, que la letra traducida se adecúe a un propósito comunicativo específico. La cantabilidad es entonces «la consecución de la unidad musico-verbal entre el texto y la composición» (Farzon, 2008: 375), lo que hace que la letra, en cooperación con la música, traslade consigo significado.

Puesto que nos centramos en esta investigación en la traducción de canciones para el doblaje, la cantabilidad es, pues, un aspecto de extrema importancia. Si el propósito es que una traducción sea «cantable», el autor debe tomar en consideración algunos aspectos para ajustar el texto y la música. Farzon (2008: 389) parte de la suposición de que la música tendrá para el letrista y/o traductor tres propiedades principales: una melodía, una estructura armónica y una impronta de significado, tono o acción. De ahí, afirma que la función que la letra cumple para una audiencia se verá influenciada de manera simultánea por la función que la música también cumpla sobre la audiencia. De esta forma, una letra «cantable» puede estar definida por una coincidencia prosódica, una coincidencia poética y una coincidencia semántico-reflexiva con la música. En primer lugar, Farzon coincide con Chaume en que la coincidencia prosódica de la letra con la melodía requiere tener en cuenta la adherencia a los elementos de la prosodia, es decir, a la rima, al ritmo, a la acentuación y a la entonación para favorecer la articulación. En segundo lugar, la coincidencia poética está relacionada con la estructura armónica de la pieza musical, es decir, con el compás y los acordes que pueden verse reflejados en la letra a través de figuras estilísticas, sonidos repetitivos, rimas, etc. Finalmente, la coincidencia semántico-reflexiva está relacionada con las ideas, nociones o emociones que se asocian con una palabra del mismo modo que, normalmente, una letra feliz iría acompañada de una música alegre (Warren, 1980 en Farzon, 2008: 391).

El autor resume estas relaciones funcionales entre música y letra tal como se puede ver en la Tabla 1:

Tabla 1. Consecuencias funcionales de la coincidencia entra la letra y la música

Una letra «cantable» consigue...	Al respetar los siguientes aspectos musicales:	Que pueden reflejarse en el texto como:
Coincidencia prosódica	<i>melodía</i> : música tal como se escribió; letras que se entiendan y suenen naturales al cantarse.	Conteo silábico; ritmo; entonación, acentuación; que los sonidos faciliten la realización vocal
Coincidencia poética	<i>estructura</i> : música para la actuación musical; letras que atraigan la atención del público y que consiga un efecto poético.	rima; segmentación de las frases, versos y estrofas; paralelismo y contraste; ubicación de las palabras claves.
Coincidencia semántico - reflexiva	<i>expresión</i> : que la música sea significativa; letras que reflejen o expliquen lo que la música quiere «decir».	La historia que se narra, el tono y carácter que se expresa, descripción (florituras); metáforas.

Nota. Adaptado de «Choices in Song Translation» de Farzon, J, 2008, *The Translator*, 14(2) p. 390. (DOI: 10.1080/13556509.2008.10799263).

2.2.2. La traducción de canciones para el medio audiovisual

A lo largo de la historia, la traducción de la canción ha tenido, o bien un enfoque logocentrista, o bien uno musicocentrista, según se le haya otorgado más importancia a la letra o a la música (Gorlée, 2005). La ópera, tradicionalmente logocentrista, fue un género protagonista en la historia de la traducción de la canción. Más adelante, con la introducción de nuevas técnicas musicales, la música vuelve a ser el centro de la cuestión. Durante los años cincuenta, con la influencia de la música anglosajona, la canción comienza a ser adaptada, y la letra adquiere un valor comunicativo y cultural. En el mundo globalizado, y con la expansión de la lengua inglesa, hoy la música se mantiene muchas veces en la lengua original, pero es en los medios audiovisuales y en la industria del entretenimiento donde sí es necesaria la traducción musical. Las películas de la factoría Disney, las películas y series, los documentales sobre la vida y obra de artistas de la música, y las muchas series infantiles han aumentado la necesidad de la traducción musical (Ramírez Blázquez & Sánchez Cárdenas, 2019: 166)

Cuando se trata del medio audiovisual, a estos dos códigos semióticos (musical y lingüístico) se suma la imagen. La música, la letra y la imagen se unen en pro de la narrativa. De ahí, la importancia y la necesidad de que se traduzcan las canciones en este caso. En el medio audiovisual, esto solo suele hacerse en los filmes dirigidos a un público infantil y en ciertos dibujos animados y programas de humor (Chaume, 2004: 202). En las películas, la banda sonora original casi siempre se mantiene en la versión traducida y se subtitula. Bartoll (2016: 13), por su parte, explica las consideraciones a tener en cuenta sobre si subtitular o doblar una canción en una película. Por regla general, si una canción es relevante para la trama de la película, especialmente si esta está dirigida al público infantil, se doblará. Al contrario, si no se trata de una película infantil, solo se subtitulará. También se subtitulan las canciones que son cantadas por el actor en la voz original para evitar el cambio de voz.

En el caso de que se mantenga la banda sonora original, la música debe necesariamente tomarse en cuenta al momento de traducir. Desde el punto de vista comunicativo, la traducción estará subordinada a la música y han de considerarse el ritmo de cada estrofa para que la traducción coincida con los golpes de voz y la duración del original (Mayoral, Gallar, & Kelly, 1988).

El traductor entonces deberá decidir cómo abordar su traducción, tomando en consideración el propósito del texto meta en el contexto audiovisual. En las canciones que cumplen una función narrativa y que, por ende, han de traducirse en el cine, no solo se transmite significado a través del código lingüístico, sino que el contexto visual de la imagen en pantalla también puede aportar matices de significado y, por tanto, cumplir un rol importante a la hora de tomar decisiones de traducción. Podemos ver cómo la traducción de canciones abarca tanto los desafíos propios de la traducción audiovisual, en particular, del doblaje cinematográfico, así como los de la traducción musical. Abordaremos a continuación con cuáles estrategias cuenta el traductor para garantizar que su texto cumpla el propósito comunicativo de la pieza musical y se adecúe a este.

2.3. Estrategias para la traducción de canciones

Según las autoras Ramírez Blázquez & Sánchez Cárdenas (2019: 170-173), las estrategias con las que cuenta el traductor a la hora de traducir canciones son de carácter métrico y traductológico:

2.3.1. Estrategias métricas

- **Mimetismo absoluto:** esta técnica consiste en un riguroso ceñimiento a la partitura original, al mantener exactamente el mismo número de sílabas del original en el verso traducido, así como el acento lingüístico.

- **Mimetismo relativo** consiste en emplear el mismo número de sílabas por verso del original en el texto traducido, pero no necesariamente en la misma sílaba el acento musical y el lingüístico. Puede darse el caso de que la fonología se vea alterada y, por ejemplo, las sílabas átonas se acentúen como tónicas o viceversa; o, por el contrario, que las notas aumenten o disminuyan de intensidad para que el acento varíe la melodía.
- **Alteración silábica por por exceso:** consiste en utilizar más sílabas en la traducción que en la versión original sin afectar la melodía.
- **Alteración silábica por defecto:** consiste en utilizar una menor cantidad de sílabas en la versión traducida que el original, sin afectar la melodía. Es decir, en la traducción se puede alargar o desdoblar una sílaba para que ocupe más notas o incluso añadir silencios sin que esto altere el ritmo.

2.3.2. Estrategias traductológicas

Las mismas autoras basan sus estrategias desde el punto de vista de la traducción en aquellas propuestas por Hurtado Albir (2001), sin embargo, seleccionan solo aquellas que son relevantes para la traducción de canciones y, debido a las restricciones silábicas inherentes a la traducción de canciones, añaden a esta lista la **transcreación**. Proponen, entonces, las siguientes estrategias:

- **Compensación:** procedimiento por el cual la pérdida de significado o efecto estilístico en una parte o en la totalidad del verso original se restituye en otra parte.
- **Explicitación, amplificación o ampliación:** dar información al oyente meta para hacer explícito algo que está implícito en la canción original.
- **Modulación:** cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con respecto a algún elemento de la canción original.
- **Omisión o elisión:** supresión de elementos de información presentes en la canción original.
- **Reducción:** simplificación de la información contenida en los versos de la canción original.
- **Traducción libre:** traducción que respeta el sentido del texto, pero no sigue fielmente la morfología, sintaxis y significación de la canción original.
- **Traducción literal:** consiste en la reconversión de los elementos lingüísticos de la canción original, palabra por palabra, sintagma por sintagma o verso por verso de la morfología, sintaxis y el significado original.
- **Transposición:** cambio de categoría gramatical en el verso de la canción.
- **Transcreación:** rescritura creativa en la lengua meta persiguiendo un efecto similar.

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA Y CORPUS

3.1. Selección del corpus y justificación

3.1.1. Cortometraje musical *Lava*

Lava es un cortometraje musical animado de Pixar Animation Studios y Walt Disney Animation Studio, dirigido por James Ford Murphy y producido por Andrea Warren y John Lasseter. El filme fue estrenado en 2014 durante el Festival Internacional de Animación de Hiroshima junto a la película del mismo estudio *Inside Out* (*Del revés*, en España; *Intensamente* en Latinoamérica). Este cortometraje musical narra la historia de un volcán en el océano pacífico llamado Uke, que desea tener a alguien a quien amar. El volcán entona una canción de amor que, más tarde, escuchará otro volcán, llamada Lele (Pixar Animation Studios, 2020).

Lava es de gran interés a nivel de la traducción debido a que la totalidad de la historia está narrada a través de una canción, por lo que la importancia de la conservación del mensaje y de la sincronía y correlación imagen-sonido cobra especial importancia. Al igual que todos los productos audiovisuales de Disney-Pixar, se hicieron dos versiones dobladas en español, una para el mercado latinoamericano y otra para el mercado español, lo que permitirá no solo analizar las estrategias de traducción utilizadas en ambos casos, sino también entender si estas estrategias están relacionadas con las preferencias lingüísticas de las audiencias a las que están dirigidas.

La versión original en inglés (véase Apéndice B) fue escrita por el mismo director del filme, e interpretada por Kuana Torres Kahele y Napua Greig. La adaptación para América Latina, por su parte, fue escrita por Jaime López (letrista), dirigida por Jack Jackson, Luis Gil (directores de voz) y Raúl Aldana (director creativo); e interpretada por Polo Rojas y Diana Alonso. La dirección y adaptación de la versión española es por Jacobo Calderón y Alejandro Nogueras, y la interpretación vocal por Tony Menguiano y Celia Vergara. Ambos doblajes fueron hechos bajo la división de traducción y doblaje de los estudios Disney, Disney Character Voices International, Inc.

Lava también resulta interesante debido a sus características prosódicas y lingüísticas. Con respecto a las características prosódicas, la melodía está inspirada en la música tradicional nativa de Hawái, combinando elementos del jazz y del reggae, y con similitud musical con la versión del cantante hawaiano Israel Kamakawiwo‘ole de *Somewhere Over the Rainbow*, cantada originalmente por Judy Garland para la película de Metro-Goldwyn-Mayer *El mago de Oz* (véase Apéndice C). Con respecto a las características lingüísticas y poéticas de la canción, destacan los juegos de palabras y las referencias culturales. Por ejemplo, el juego de palabras más importante a lo largo de la canción es la sustitución de la palabra «love» por la palabra «lava», ambas con semejanza fonética en inglés. Finalmente, está presente la referencia cultural a la palabra «aloha», que juega un papel narrativo

destacado también en el verso «*with Aloha as their new home*». A nivel de la traducción resultará interesante ver las soluciones de traducción en cada versión en español.

3.2. Metodología de análisis

La metodología de análisis del corpus será descriptiva y comparativa. Para el análisis de las canciones, se hará un análisis de las características generales, tanto a nivel métrico, como a nivel lingüístico, de la versión original en inglés para después comparar y analizar las estrategias de traducción utilizadas en la versión para Latinoamérica (español latino) y en la versión para España (español peninsular) tanto a nivel formal (estrategias métricas), como a nivel de contenido (estrategias traductológicas). Para el visionado del corto en las tres versiones se utilizará la plataforma *Disney+* que recoge las tres versiones y, además, ofrece subtítulos cerrados.

En primer lugar, se hará un análisis métrico de las tres canciones, para el cual se compararán el ritmo de cantidad (número de sílabas), el ritmo de intensidad (distribución de los acentos) y el ritmo de timbre (rima), según la propuesta de Chaume (2012) abordada en el apartado 2.2, aunque se dejará de lado el ritmo de tono (tipo de oración), al no ser relevante para este trabajo, pues todas las versiones están compuestas de oraciones enunciativas. Esto permitirá analizar la métrica de la versión original y las estrategias de traducción usadas en cada versión en español y la adecuación de estas a la métrica de la versión en inglés. Este análisis se hará a través de la escucha simultánea de la melodía para el conteo de las sílabas de la letra de la canción, marcando en negrita los golpes de voz y las sinalefas, con el símbolo de ligadura (_). Los resultados de este análisis métrico de las tres versiones se recogerán en una tabla comparativa (véase *Tabla 2*).

A partir de esta comparación, se recogerán los resultados en una tabla (véase *Tabla 3*) a través de la cual se evaluarán las estrategias métricas, según los cuatro aspectos propuestos por Ramírez y Sánchez (2019) abordados en el apartado 2.3. a través de un código cromático que representará las estrategias usadas en cada verso. Las sílabas se representarán con guiones (-) y los golpes de voz con asteriscos (*). Seguidamente, se analizarán las estrategias de traducción utilizadas en cada verso a través de una tabla comparativa con código cromático (véase *Tabla 3*) y según la clasificación propuesta por las autoras ya mencionadas.

Tras este análisis descriptivo, y antes de abordar la interpretación de las estrategias de traducción, se describirán las características métricas y lingüísticas más relevantes de la versión original en inglés. Con esto, se pretende evidenciar los aspectos más importantes para la traducción y que pueden suponer un problema de traducción, como el conteo silábico, la ubicación de palabras clave, los juegos de palabras, las referencias culturales, entre otros. Posteriormente, se hará una reflexión interpretativa de las estrategias métricas y traductológicas utilizadas en las dos versiones en español, para evaluar la coincidencia prosódica y, tras esto, la coincidencia poética y la coincidencia

semántico-reflexiva de la música y la letra con respecto a la versión original en inglés. De esta manera podremos evaluar así la «cantabilidad» de cada versión, según los criterios propuestos por Farzon (2008) abordados en el apartado 2.2.1. Así también, se valorará si en la traducción para Latinoamérica se observan rasgos característicos del español neutro a nivel morfosintántico y semántico, según lo planteado por Petralla (1997) en comparación con la versión para España.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1. Análisis métrico de las tres versiones de *Lava*

Tabla 2. Análisis métrico de las versiones en inglés, español latino y español peninsular.

	V.O inglés		Español latino		Español peninsular	
	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre
1	A long long time ago there was a volcano living all alone in the middle of the sea.	6a 6a 6b 7c	Bastante tiempo atrás había un gran volcán que vivía ya solitario a medio mar .	6a 6a 5a 7a	Muchos años atrás había un volcán que vivía solo en el medio del mar .	6a 5a 6b 7a
2	He sat high above his bay watching all the couples play and wishing that he had someone too .	7a 7a 4b 5c	Al mirar desde ese altar que en pareja hay que estar le dio en desear un amor también	7a 7a 4a 5b	En la bahía a sus pies las parejas podía ver y deseó tener a alguien también .	7a 8b 6b 4a
3	And from his lava came this song of hope that he sang out loud every day for years and years .	6a 7b 5a 4c	Y de ese hervor fervor un cántico le brotó y ardió sin parar su lava así .	7a 7a 5b 4c	Y de su lava surgió de esperanza una canción y así resonó años sin parar .	7a 7a 5a 5b
Estribillo	I have a dream , I hope will come true that you're here with me and I'm here with you . I wish that the earth , sea and the sky up above will send me someone to lava.	4a 5b 5a 5b 6a 7c 8c	Mi sueño aquí se hará realidad si estás para mí y yo para tí . Mi corazón ruega a la mar y a la tierra amar a un alma de lava.	4a 5b 5a 5a 6b 7b 8b	Un sueño hay en mi corazón que estás junto a mí , que junto a ti estoy . Le pido a la tierra , al cielo y al mar que mande a alguien para amar .	4a 5b 5c 5d 6e 5f 9F
	Years of singing all alone Turned his lava into stone until he was on the brink of extinction.	7a 7a 5b 6b	Tras cantar sin ton ni son esa lava endureció al fin hasta el borde estar de la extinción .	7a 7b 6c 6a	Tantos años él cantó que su lava se enfrió y quedó justo al borde de la extinción .	7a 7a 5b 7c
	But little did he know that living in the sea below another volcano was listening to his song .	6a 8a 6b 7b	Él nunca imaginó que bajo el mar algún volcán estaba por ahí oyéndolo en su cantar .	6a 8b 6c 7a	Mas no podría saber que a muchos metros bajo el mar había otro volcán oyéndole cantar .	6a 8b 6c 6b
	Every day she heard his tune her lava grew and grew because she believed his song was meant for her.	7a 6a 5b 6c	Ella a diario lo escuchó . Su lava ardió y ardió . Amó la canción que él le dedicó .	7a 6b 5b 6a	Cada día le escuchó y su lava creció pensó que para ella era esa canción .	7a 6a 7b 5c
	Now she was so ready to meet him above the sea as he sang his song of hope for the last time .	6a 7a 7b 4c	Y así pensó en salir a verlo por fin y oír hoy en esta ocasión esa canción .	6a 7a 7b 4b	Estaba lista ya para verle sobre el mar pero él ya la cantó por última vez.	6a 7a 7b 5c
	- [Estribillo]	-	[Estribillo]	-	[Estribillo]	-
	Rising from the sea below stood a lovely volcano looking all around , but she could not see him .	7a 7a 5b 6c	Desde el fondo apareció un volcánico primor viendo alrededor sin encontrarlo ahí .	7a 7b 5b 6c	Elevándose del mar surgió un precioso volcán Miró alrededor mas no le pudo ver .	7a 7a 6b 6c

	V.O inglés		Español latino		Español peninsular	
	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre
9	He tried to sing to let her know that she was not there alone , but with no lava his song was all gone .	8a 7b 6c 4b	Estaba sola y quiso él cantarle y h acerse ver , mas ya sin lava no nunca cantó.	8a 7a 6b 4b	Él intentó cantar y no se pudo ya hacer notar , pues sin lava su canción ya se apagó .	8a 8b 7c 4c
10	He filled the sea with his tears and watched his dreams disappear as she remembered what his song meant to her .	7a 7a 6b 5c	Su llanto al mar inundó y el sueño aquel se ahogó y ahí de pronto oyó cantar su canción .	7a 7a 6a 5a	En el mar él se hundió su sueño sumergirse vió y ella recordó esa canción de amor .	6a 8a 6a 6b
-	[Estrillo]	-	[Estrillo]	-	[Estrillo]	-
11	Oh, they were so happy to finally meet above the sea . All together now their lava grew and grew	6a 8a 5b 6c	Al nivel de este mar felices son en el final . Muy mezclada ya su lava arde más .	6a 8a 5a 6a	Muy felices de poder mirarse por primera vez . Su lava al fin junta creció y creció .	7a 8a 5b 6c
12	No longer are they all alone with Aloha as their new home . And when you visit them this is what they sing .	8a 8a 6b 5c	Y son un solo corazón que se gloha en nuevo hogar . Si vas a visitar, Los oirás cantar.	8a 8b 6b 5b	Ya solos no estuvieron más Y fundaron un nuevo hogar . Y muy juntitos ya cantaron sin parar	8a 8b 6a 6b
13	I have a dream I hope will come true that you'll grow old with me , and I'll grow old with you . We thank the earth , sea, and the sky we thank too I lava you. (x3)	4a 5b 6a 6b 5a 6b 4b	Mi sueño aquí se hará realidad si vas a envejecer conmigo y al revés. Gracias al mar y a la tierra también I lava you. (x3)	4a 5b 6c 6c 5d 6e 4f	Un sueño hay en mi corazón Tenerte siempre aquí Muy cerquita de mí Gracias al cielo, la tierra y al mar Te puedo amar . (x3)	4a 5b 6c 6c 5d 5e 4e

4.2. Análisis de las estrategias de traducción

4.2.1 Estrategias métricas

Tabla 3. Análisis de las estrategias de traducción métricas

	V.O inglés		Español latino		Español peninsular	
	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre
1	--*---*	6a	--*---*	6a	--*---*	6a
	--*---*	6a	--*---*	6a	--*---*	5a
	---*---	6b	---*---	6a	---*---	6b
	--*---*	7c	--*---*	7a	--*---*	7a
2	--*---*	7a	--*---*	7a	--*---*	7a
	--*---*	7a	--*---*	7a	--*---*	8b
	--*---	4b	--*---	4a	--*---	6b
	---	5c	*---*	5b	*---*	4a
3	--*---*	6a	--*---*	7a	--*---*	7a
	--*---*	7b	--*---*	7a	--*---*	7a
	--*---	5a	--*---	5b	--*---	5a
	---	4c	*---*	4c	*---*	5b
Estribillo	---*	4a	---*	4a	---*	4a
	--*---	5b	--*---	5b	--*---	5b
	--*---	5a	--*---	5a	--*---	5c
	--*---	5b	--*---	5a	--*---	5d
	--*---	6a	--*---	6b	--*---	6e
	---*---	7c	---*---	7b	---*---	5f
	--*---*	8c	--*---*	8b	--*---*	9F
4	--*---*	7a	--*---*	7a	--*---*	7a
	--*---*	7a	--*---*	7b	--*---*	7a
	--*---	5b	--*---	6c	--*---	5b
	--*---	6b	--*---	6a	--*---	7c
5	--*---	6a	--*---	6a	--*---	6a
	--*---	8a	--*---	8b	--*---	8b
	--*---	6b	--*---	6c	--*---	6c
	--*---	7b	--*---	7a	--*---	6b
6	--*---*	7a	--*---*	7a	--*---*	7a
	--*---*	6a	--*---*	6b	--*---*	6a
	--*---	5b	--*---	5b	--*---	7b
	--*---	6c	--*---	6a	--*---	5c
7	--*---	6a	--*---	6a	--*---	6a
	--*---	7a	--*---	7a	--*---	7a
	--*---	7b	--*---	7b	--*---	7b
	---	4c	*---*	4b	*---*	5c
	-	-	-	-	-	-

	V.O inglés		Español latino		Español peninsular	
	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre	Ritmo de intensidad	Ritmo de cantidad y timbre
8	--*---*	7a	--*---*	7a	--*---	7a
	--*---*	7a	--*---*	7b	--*---*	7a
	-*---*	5b	-*---*	5b	-*---*	6b
	-*---*	6c	-*---*	6c	-*---*	6c
9	---*---*	8a	---*---*	8a	---*---*	8a
	---*---*	7b	---*---*	7a	---*---*	8b
	-*---*	6c	-*---*	6b	-*---*	7c
	---	4b	*---*	4b	*---*	4c
10	-*---*	7a	-*---*	7a	-*---*	6a
	-*---*	7a	-*---*	7a	-*---*	8a
	-*---*	6b	-*---*	6a	-*---*	6a
	-*---*	5c	-*---*	5a	-*---*	6b
	-	-	-	-	-	-
11	--*---*	6a	--*---*	6a	--*---*	7a
	-*---*	8a	-*---*	8a	-*---*	8a
	---	5b	*---*	5a	*---*	5b
	-*---*	6c	-*---*	6a	-*---*	6c
12	-*---*	8a	-*---*	8a	-*---*	8a
	---*---*	8a	---*---*	8b	---*---*	8b
	-*---*	6b	-*---*	6b	-*---*	6a
	---	5c	*---*	5b	*---*	6b
13	---*	4a	---*	4a	---*	4a
	-*---*	5b	-*---*	5b	-*---*	5b
	-*---*	6a	-*---*	6c	-*---*	6c
	-*---*	6b	-*---*	6c	-*---*	6c
	-*---*	5a	-*---*	5d	-*---*	5d
	---*---*	6b	---*---*	6e	---*---*	5e
	-*---*	4b	-*---*	4f	-*---*	4e

Mimetismo absoluto
Mimetismo relativo
Alteración silábica por exceso
Alteración silábica por defecto

4.2.2. Estrategias traductológicas

Tabla 4. Análisis de las estrategias traductológicas

	V.O inglés	Español latino	Español peninsular
1	A long long time ago there was a volcano living all alone in the middle of the sea.	Bastante tiempo atrás había un gran volcán que vivía ya solitario a medio mar.	Muchos años atrás había un volcán que vivía solo en el medio del mar.
2	He sat high above his bay watching all the couples play and wishing that he had someone too.	Al mirar desde ese altar que en pareja hay que estar le dio en desear un amor también.	En la bahía a sus pies las parejas podía ver y deseó tener a alguien también.
3	And from his lava came this song of hope that he sang out loud every day for years and years.	Y de ese hervor fervor un cántico le brotó y ardió sin parar su lava así.	Y de su lava surgió de esperanza una canción y así resonó años sin parar.
Estribillo	I have a dream, I hope will come true that you're here with me and I'm here with you. I wish that the earth, sea and the sky up above will send me someone to lava.	Mi sueño aquí se hará realidad si estás para mí y yo para ti. Mi corazón ruega a la mar y a la tierra amar a un alma de lava.	Un sueño hay en mi corazón que estás junto a mí, que junto a ti estoy. Le pido a la tierra, al cielo y al mar que mande a alguien para amar.
	Years of singing all alone Turned his lava into stone until he was on the brink of extinction.	Tras cantar sin ton ni son esa lava endureció al fin hasta el borde estar de la extinción.	Tantos años él cantó que su lava se enfrió y quedó justo al borde de la extinción.
5	But little did he know that living in the sea below another volcano was listening to his song.	Él nunca imaginó que bajo el mar algún volcán estaba por ahí oyéndolo en su cantar.	Mas no podría saber que a muchos metros bajo el mar había otro volcán oyéndole cantar.
6	Every day she heard his tune her lava grew and grew because she believed his song was meant for her.	Ella a diario lo escuchó. Su lava ardió y ardió. Amó la canción que él le dedicó.	Cada día le escuchó y su lava creció pensó que para ella era esa canción.
7	Now she was so ready to meet him above the sea as he sang his song of hope for the last time.	Y así pensó en salir a verlo por fin y oír hoy en esta ocasión esa canción.	Estaba lista ya para verle sobre el mar pero él ya la cantó por última vez.
-	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
8	Rising from the sea below stood a lovely volcano looking all around, but she could not see him.	Desde el fondo apareció un volcánico primor viendo alrededor sin encontrarlo ahí.	Elevándose del mar surgió un precioso volcán Miró alrededor mas no le pudo ver.
9	He tried to sing to let her know that she was not there alone, but with no lava his song was all gone.	Estaba sola y quiso él cantarle y hacerse ver, mas ya sin lava no nunca cantó	Él intentó cantar y no se pudo ya hacer notar, pues sin lava su canción ya se apagó.
10	He filled the sea with his tears and watched his dreams disappear as she remembered what his song meant to her.	Su llanto al mar inundó y el sueño aquel se ahogó y ahí de pronto oyó cantar su canción.	En el mar él se hundió su sueño sumergirse vió y ella recordó esa canción de amor.
-	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]

	V.O inglés	Español latino	Español peninsular
11	Oh, they were so happy to finally meet above the sea. All together now their lava grew and grew	Al nivel de este mar felices son en el final. Muy mezclada ya su lava arde más.	Muy felices de poder mirarse por primera vez. Su lava al fin junta creció y creció
12	No longer are they all alone with Aloha as their new home. And when you visit them this is what they sing.	Y son un solo corazón que se aloha en nuevo hogar. Si vas a visitar, Los oirás cantar.	Ya solos no estuvieron más Y fundaron un nuevo hogar. Y muy juntitos ya cantaron sin parar
13	I have a dream I hope will come true that you'll grow old with me, and I'll grow old with you. We thank the earth, sea, and the sky we thank too I lava you. (x3)	Mi sueño aquí se hará realidad si vas a envejecer connmigo y al revés. Gracias al mar y a la tierra también I lava you. (x3)	Un sueño hay en mi corazón Tenerte siempre aquí Muy cerquita de mí Gracias al cielo, la tierra y al mar Te puedo amar. (x3)

Compensación
Omisión
Transposición

Explicitación
Transcreación
Traducción libre

Traducción literal
Reducción
Modulación

4.3. Características prosódicas y lingüísticas de la versión original

Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, *Lava* es una canción concebida para el medio audiovisual a través de la cual se narra la totalidad de la historia del cortometraje. La narración en tercera persona está presente en las estrofas, mientras que en el estribillo y en el cierre (estribillo final) se encuentran los diálogos de los personajes. El estribillo y el cierre son, en sí mismos, canciones dentro de la historia que son cantadas por los personajes, es decir, es música diegética con la que los personajes interactúan.

En cuanto a la estructura, la canción cuenta con doce estrofas, un estribillo que se repite tres veces, y una decimocuarta estrofa a modo de estribillo final. Las estrofas están compuestas de cuatro versos y, tanto el estribillo como el cierre, de siete versos. En cuanto a las características prosódicas, la métrica es muy variada y no sigue un patrón estricto. El ritmo de cantidad es siempre de arte menor, entre cuatro y ocho sílabas métricas. Por su parte, el ritmo de intensidad es también muy variado, sin embargo, en los versos hay una clara tendencia a acentuar la segunda o tercera sílaba, y la última. En algunos versos, el golpe de voz recae en la primera y en la última sílaba. Una gran cantidad de versos terminan con monosílabos, es decir, con una sílaba métrica, en la que, como vimos, casi siempre recae el golpe de voz. El ritmo de intensidad coincide en ocasiones con las palabras claves del verso, que suelen ser monosílabos también, en su mayoría verbos, sustantivos y pronombres. Por otro lado, el ritmo de timbre también es desigual en toda la canción; la rima es casi siempre asonante y se observan rimas con las estructuras aabc, abac, ababacc, aabb, abcb, abababb, siendo la primera la más común.

Con respecto a las características lingüísticas y a la estructura poética de la canción, se observan paralelismos y repeticiones a lo largo de esta. Como ejemplo de paralelismo, destacan los conceptos de arriba y abajo, cielo (o superficie) y (fondo del) océano. A lo largo de la canción, las palabras «*above (the sea)*», «*sky (up above)*» y «*bay*» se usan con una clara carga positiva, aludiendo a lo conocido; por el contrario, palabras como «*below*» y «*sea (below)*», aluden a lo desconocido. Encontramos un ejemplo claro en la undécima estrofa: «*Oh, they were so happy/ to finally meet above the sea*»; el ejemplo contrario lo encontramos en la quinta estrofa: «*but little did he know/ that living in the sea below/ another volcano/ was listening to his song*». Esto, de igual manera, se ve reflejado a través del lenguaje cinematográfico a través, por ejemplo, de la paleta de colores. Otro paralelismo es el de «tú y yo» y «él y ella». En el estribillo, por ejemplo, tenemos: «*that you're here with me/ and I'm here with you*»; y en el cierre: «*that you'll grow old with me/ and I'll grow old with you*». Vemos que, además, los golpes de voz recaen en estos pronombres.

Algunas estrofas presentan repeticiones en el último verso que enfatizan la acción. Las palabras repetidas son monosílabos por lo que la repetición funciona muy bien con la melodía. Por

ejemplo, en la tercera estrofa tenemos: «*this song of hope that he sang/ out loud every day/ **for years and years***» y, en la undécima: «*all together now/ their lava **grew and grew***».

La característica poética que destaca más es el cambio de la palabra «*love*» por la palabra «*lava*», por su semejanza fonética en inglés. Este juego de palabras cumple una función narrativa importante en el estribillo que, recordemos, es en sí una canción de amor que canta el personaje principal, un volcán: «*I wish that the earth, sea/ and the sky up above/ will send me someone to **lava***». Lava es, además, el título del cortometraje. De igual manera, este cambio se observa en la estrofa final o estribillo de cierre de la canción, en la que los dos personajes cantan «*"I **lava** you"*» al estar juntos por fin. Finalmente, en la duodécima estrofa tenemos una referencia cultural: «*no longer are they all alone/ with **aloha** as their new home*». Aloha es una palabra reconocida en la cultura popular como un saludo en hawaino, pero que en la lengua nativa de Hawái significa también amor, paz, afecto y compasión, lo que agrega matices de significado en este verso con relación a la historia que se narra: estas son las características del hogar que construyen los dos personajes al estar por fin unidos.

4.4. Interpretación del análisis métrico de las versiones en español

Se han analizado trece estrofas y el estribillo para un total de sesenta y dos versos (no se toman en consideración en este conteo las dos repeticiones adicionales del estribillo, ya que la letra y la actuación musical permanecen invariables en estas). Los resultados de este análisis se han recogido en una gráfica que se puede consultar en el apéndice (véase Apéndice C, Figura 1). Luego de este análisis, vemos con claridad que la versión en español latino ha recurrido principalmente a la estrategia del mimetismo absoluto, es decir, en la gran mayoría de los versos, el ritmo de intensidad y el ritmo de cantidad coinciden totalmente con la versión original en inglés. Asimismo, no se observan alteraciones silábicas por defecto en esta versión, y solo cuatro versos presentan mimetismo relativo y dos versos, alteración silábica por exceso. Por su parte, la versión en español peninsular ha recurrido a una mayor variedad de estrategias métricas, de hecho, están presentes todas en una proporción similar. En esta versión, la alteración silábica tiene más ocurrencias y sí hay presencia de alteración silábica por defecto en siete de los versos.

Solo hay coincidencia en el ritmo de timbre del original en español peninsular y, únicamente, en cuatro estrofas con la rima aabc; en la versión latina no hay coincidencia de ritmo de timbre en ninguna estrofa. En ninguna de las dos versiones el ritmo de timbre altera la melodía de la canción. La rima, en efecto corresponde a las necesidades poéticas intrínsecas de la lengua meta en cada canción.

Vemos así que, tras realizar este análisis, destacan principalmente dos aspectos. En primer lugar, la versión para Latinoamérica presenta un ceñimiento muy estricto a la métrica original; en segundo lugar, la versión para España presenta muchas más alteraciones silábicas a lo largo de la letra, bien sea por defecto o por exceso, es decir, o bien se desdoblan algunas sílabas para que quepan dentro de una nota, o bien se altera ligeramente la melodía para agregar una sílaba adicional al verso. El final del estribillo es un claro ejemplo de esto: en el penúltimo verso del estribillo en inglés oímos «*and-these-ky-up-a-bo-ve*», es decir, la palabra «*above*», que normalmente se pronuncia en dos sílabas, se desdobra en tres y el cantante pronuncia «*a-bo-ve*», no solo para agregar una sílaba métrica a la melodía, sino para rimar con la palabra «*lava*» del verso siguiente. Así, el verso tiene siete sílabas métricas. En español latino oímos «*a-la-mar-ya-la-tie-rra*», también con siete sílabas métricas y, en la versión peninsular, oímos «*al-cie-lo-yal-mar*», con cinco sílabas métricas, por lo que el intérprete del doblaje alarga las sílabas «*cie*» y «*mar*» para compensar estas dos sílabas métricas faltantes. Por otra parte, en el último verso del estribillo, se oye en inglés «*will-send-me-some-one-to-la-va*», con ocho sílabas métricas; en español latino se oye «*a-ma-rau-nal-ma-de-la-va*», también con ocho sílabas; y en español peninsular se oye «*que-man-de-a-al-guien-pa-ra-mar*», con nueve sílabas, ya que no se hace sinalefa entre las palabras «*mande*» y «*a*», o entre esta última y la palabra «*alguien*». Tras la escucha comparativa de las tres versiones, sí se evidencia un ligero cambio en la melodía de la versión peninsular en el estribillo debido a estas alteraciones silábicas. En líneas generales, esto no afecta la melodía de la propia canción, que ya de por sí cuenta con una rima y ritmo muy variados, pero el cambio sí es notorio al compararse con la versión original.

Así también, vemos que en la versión peninsular existen más variaciones en la acentuación o golpes de voz (mimetismo relativo) con respecto a la versión original, y en comparación con la versión en español latino. Es importante tener en cuenta que algunas de estas alteraciones silábicas pueden responder a necesidades poéticas o semánticas que primaron sobre la melodía, pero esto se valorará tras el análisis traductológico a continuación.

En español peninsular, sin embargo, sí se observan alteraciones en la acentuación natural de algunas palabras para favorecer la melodía y el mensaje del original, pero que afectaron el ritmo de cantidad. Por ejemplo, en el séptimo verso se traduce «*for-the-last-time*» por «*por-ul-tí-ma-vez*». Aquí, el ritmo de intensidad en la palabra «*última*» recae en la segunda sílaba, en lugar de en la primera, que sería la acentuación natural de la palabra, favoreciendo así el ritmo de timbre, sin embargo, la traducción resultante tiene una sílaba métrica adicional. En español latino se traduce el mismo verso como «*e-sa-can-ción*», coincidiendo con el ritmo de cantidad y de intensidad del original (*--*). En líneas generales, se evidencia cómo las traducciones se han visto limitadas por la métrica para favorecer la musicalidad o, por el contrario, la letra traducida ha alterado la métrica para favorecer el mensaje. A continuación, abordaremos el análisis de estrategias utilizadas a nivel de la

traducción para evidenciar también cómo estas contrastan con las estrategias métricas empleadas en cada caso.

4.5. Interpretación del análisis traductológico de las versiones en español

4.5.1. Estrategias relevantes utilizadas

Tras este análisis de la tabla 4, se observa el uso de un amplio abanico de estrategias traductológicas, sin embargo, a través del código cromático puede verse de forma evidente que la rescritura creativa ha sido, sin duda, la estrategia de traducción más utilizada en ambas versiones, seguida de la traducción libre y de la transposición (véase *Apéndice D, Figura 2*). En la versión latina hay una mayor tendencia a la transcreación, mientras que, en la versión peninsular, se observa una mayor tendencia hacia la traducción libre. Hemos de recordar, antes de abordar el análisis traductológico, que esta canción es un componente esencial del producto audiovisual que la acompaña. *Lava* no es solo la banda sonora del cortometraje, sino que la canción cumple la función narrativa y dialogística de la obra, por lo que es imprescindible tener en consideración la imagen a la hora de interpretar las elecciones o el uso de unas estrategias frente a otras.

Las limitaciones métricas propias de la canción han llevado a soluciones de traducción interesantes desde el punto de vista creativo, en especial, en la versión latina por su ceñimiento más estricto a la métrica original. Por ejemplo, en la cuarta estrofa se tradujo «*years of singing all alone*» por «tras cantar sin ton ni son» y en la octava estrofa se tradujo «*rising from the sea below/ stood a lovely volcano*» por «desde el fondo apareció/ un volcánico primor». En esta última, además, también se observa la estrategia de transposición, pues en la traducción la función gramatical del sustantivo y el adjetivo se ve invertida. Otro ejemplo de transcreación, que destaca por la consecución del efecto poético a través de elementos lingüísticos relacionados al contexto de la obra, es el de los dos primeros versos de la décima estrofa en ambas versiones en español. «*He filled the sea with his tears/ and watched his dreams dissappear*» se tradujo en la versión latina como «Su llanto al mar **inundó**/ y el sueño aquel se **ahogó**», y en la versión peninsular como «En el mar él se **hundió**/ su sueño **sumergirse** vio». Estos verbos, aunque alejados de los verbos de la versión original, son sumamente apropiados en el contexto del cortometraje y tiene relación con la imagen en pantalla (véase *Apéndice E, Figura 1*).

Así, la transcreación no solo se ha empleado para dar con soluciones creativas, sino que ha permitido alejarse del mensaje y ajustarse, en su lugar, a la imagen en pantalla. Un ejemplo claro es la tercera estrofa en la que el mensaje en español latino cambia («se canta por años y años», en la original y «la lava arde sin parar», en la traducción). En el encuadre del minuto 00:01:31 (véase *Apéndice E, Figura 2*), se observa el inicio de la erupción del volcán antes de que comience este a entonar el estribillo, por lo que la solución es bastante apropiada. En español peninsular, aunque en

menor medida, también tenemos ejemplos de transcreación con relación a la imagen en pantalla. En la décima estrofa se traduce «*he filled his dreams with his tears*» por «en el mar él se hundió» y vemos en el encuadre al volcán hundiéndose en el mar debido a su llanto y a la lluvia (minuto 00:04:38, véase Apéndice E, Figura 3).

La segunda estrategia más utilizada en ambas versiones ha sido la traducción libre. A diferencia de la transcreación, la traducción libre, si bien implica también cierto grado de creatividad, se apega más al sentido del texto, pero no necesariamente a su sintaxis o morfología. Esta estrategia es, de hecho, la estrategia más utilizada en la versión peninsular y esto puede estar relacionado con la coincidencia prosódica parcial presente en esta versión. Hay numerosos ejemplos en ambas versiones que pueden verse en la tabla 4. En ocasiones, la traducción libre coincide con la estrategia de traducción literal de ciertos versos, en los que la estructura del original se mantiene y únicamente varían ciertos elementos del sintagma, como los verbos. Por ejemplo, en la tercera estrofa de la versión peninsular se traduce «*and from his lava came*» por «y de su lava surgió». Aquí, la traducción es casi palabra por palabra, pero el verbo «*to come*» se tradujo por el verbo «surgir». Nos topamos con la misma solución en la octava estrofa en la que «*stood a lovely volcano*» se traduce en la versión peninsular como «surgió un precioso volcán». En el primer ejemplo, la solución pudo estar relacionada con necesidades poéticas, considerando que el verbo «surgir» puede ser más apropiado en este contexto que el verbo «venir». Una vez más, en esta versión la letra prima por encima de la música porque esta solución agrega una sílaba métrica adicional al verso. Por el contrario, el segundo ejemplo sí puede estar relacionado con una necesidad métrica, pues la traducción literal de «*stood*» por «se levantó» habría agregado tres sílabas métricas adicionales al verso.

La tercera estrategia más recurrente es la transposición. A lo largo de ambas versiones se observa el empleo de esta estrategia, sobre todo, para cambiar la función sintáctica en el verso o la conexión lógica entre elementos. Por ejemplo, en la quinta estrofa en español latino se traduce «*but little did he know*» por «él nunca imaginó». Aquí, hay un cambio en la conexión lógica entre los versos, a través de la supresión del conector de oposición. Vemos el ejemplo contrario en la séptima estrofa en español peninsular, en la que se traduce «*as he sang his song of hope/ for the last time*» por «**pero** él ya la cantó/ por última vez», en la que se cambia la relación de consecuencia entre elementos por una relación de oposición.

De igual manera, en algunos casos, se ha recurrido a la transposición cuando la traducción literal es posible, pero no se adapta al uso natural de la lengua meta. Esto permite un ceñimiento al sentido original y a la naturalidad en la lengua de llegada. Por ejemplo, en la séptima estrofa de la versión peninsular se traduce «*for the last time*» por «por última vez», lo que se adapta al uso natural del español. Sin embargo, como hemos visto en otras ocasiones, esta adherencia a la naturalidad de la lengua, pero sobre todo al sentido del original, generó alteraciones en la métrica. En la segunda

estrofa de la versión peninsular se traduce «*and wishing that/ he had someone too*» por «y deseó tener/ a alguien también», mucho más natural de lo que habría resultado de una traducción literal, apegada a la estructura y a los tiempos verbales del original. En este ejemplo, la segmentación de la información (el verbo cambia de lugar) también permite conservar la naturalidad del orden de la oración en español, pero esta solución tan cercana al original ocasionó una alteración silábica por exceso y por defecto en los versos (-*-*/ *---*, en inglés; ---*-*/*--*, en español peninsular). Vemos entonces que la traducción literal, por sí sola, no ha permitido conservar la coincidencia prosódica en un texto que está concebido para la actuación musical, pero, en conjunción con la transposición, ha sido una estrategia que ha favorecido la conservación del sentido del original y de la naturalidad.

El resto de las estrategias se utilizaron en menor medida, sobre todo, para adaptar la letra a la métrica y rima, y siempre en conjunción con otras estrategias, especialmente de la transcreación. La compensación, por ejemplo, se ha usado para evitar la pérdida de palabras clave al reubicarlas en otros versos de la misma estrofa. Esto lo vemos claramente en la undécima estrofa: tanto en español latino como en español peninsular, las palabras claves «*happy*», «*finally*» y «*lava*» están presentes en distinto orden en las traducciones. La reducción y la omisión se utilizaron tanto para adaptar la letra a la métrica, como para evitar repeticiones. La explicitación, por su parte, se ha usado para conservar el ritmo de cantidad. En la primera estrofa encontramos un ejemplo interesante porque muestra un claro contraste entre las estrategias usadas en cada versión. En latino, se traduce «*there was a volcano*» por «había un **gran** volcán». Se usa la explicitación de la característica del volcán y se agrega un adjetivo calificativo monosílabo para añadir una sílaba métrica al verso, que se habría restado si se hubiera hecho la sinalefa «había un». En contraste, la versión peninsular optó por la traducción literal del verso como «había un volcán» y la interpretación vocal simplemente no hace la sinalefa entre esas sílabas. Este también es el único ejemplo de traducción literal que no afecta la métrica de la canción.

4.5.2. La traducción de los juegos de palabras y palabras clave

Especial atención merecen las traducciones de los juegos de palabras descritos en el apartado 4.3. Ambas versiones abordaron este problema de traducción a través de estrategias diferentes. En la versión original, como vimos anteriormente, se reemplaza la palabra «*love*» por la palabra «*lava*» tanto en el estribillo como en el cierre de la canción. Este remplazo no solo cumple una función poética, sino también una semántico-reflexiva, pues es, además, el título del cortometraje. Por razones fonéticas, no es posible mantener este juego de palabras en la traducción; encontrar una palabra en español que rime con «*lava*», cuya carga semántica esté relacionada con el amor o el afecto y que, además, mantenga el conteo silábico, no es tarea fácil. En español latino se tradujo «*I wish that the earth, sea/ and the sky up above/ will send me someone to lava*» por «Mi corazón ruega/ a la mar y

a la tierra/ **amar a un alma de lava**», mientras que en español peninsular se tradujo por «Le pido a la tierra/ al cielo y al mar/ **que mande a alguien para amar**». En la versión latina, se optó por la transcreación, manteniendo la palabra «lava». Esta rescritura creativa permitió conservar la palabra clave, pero causó cambios en el matiz semántico y la supresión de algunos elementos. Por su parte, la versión peninsular optó por una traducción literal del sentido estricto del verso, conservando así la carga semántica total del original (verbo «amar»), generando una rima consonante con la palabra «mar» del verso anterior, pero perdiendo la referencia a la palabra «lava».

El segundo juego de palabras importante se encuentra al final de la canción en la que, en la versión original, se sustituye «*I love you*» por «*I lava you*». La versión latina opta por no traducir este verso y por mantenerlo en inglés; mientras que la versión peninsular utiliza la transcreación y traduce este verso como «te puedo amar». Estas soluciones tan contrastantes resultan interesantes: en primer lugar, la decisión de mantener este juego de palabras en inglés favorece, definitivamente, la sincronía labial, pues la versión original termina con una vocal cerrada (véase *Apéndice E, Figura 4*). En segundo lugar, podemos inferir que, en el caso de la versión latina, se espera que la cultura meta entienda el juego de palabras en el contexto del cortometraje por estar familiarizada con esta frase en lengua inglesa, tomando en cuenta, además, que la palabra «lava» es idéntica en español. Por su parte, la versión para España favorece, más bien, la naturalidad del uso de la lengua —y el uso de una sola lengua—, sobre la sincronía labial (el verso termina con una vocal abierta), y opta por una adaptación creativa que no incide sobre el relato que se narra a través de la canción, pero que, por otro lado, elide el efecto poético y humorístico del cierre de la canción.

Otras palabras clave se encontraban en los paralelismos y repeticiones del original. La traducción de estos elementos se abordó en ambas versiones a través de la adaptación creativa y del uso de elementos lingüísticos con impronta de significado similar y que conseguían la rima. Por ejemplo, para la traducción del paralelismo «*above/below*» se utilizaron soluciones como el sustantivo «altar», el adjetivo «felices» y los verbos «mirarse» o «elevarse». La ubicación del paralelismo «tú y yo» se mantuvo en ambas versiones en el estribillo y en el cierre para conseguir un efecto poético y prosódico similar al original, tanto a través del uso de pronombres, como a través de verbos conjugados en primera o segunda persona del singular con sujeto tácito.

Finalmente, la traducción de «*aloha*» también ha sido interesante en ambas versiones. «*with aloha as their new home*» fue traducida en español latino como «y se *aloha* en nuevo hogar» y en español peninsular como «y fundaron un nuevo hogar». Aquí, la versión latina opta, nuevamente, por mantener la palabra clave en la traducción, y hace un doble juego de palabras: *aloha* es, tanto el conocido saludo hawaiano, como un juego de palabras en español con el verbo «alojar». Este juego de palabras, como hemos dicho, mantiene la palabra clave, pero, a diferencia del juego de palabras anterior, este no resulta tan fácil de percibir, si no se hace un escucha atenta de la canción. Por otra

parte, en la versión peninsular, se opta por la transcreación y por mantener la idea de la construcción de un hogar.

4.5.3. Elementos del español neutro

Por la naturaleza del texto origen, no hay una evidente marca dialectal que pueda diferenciar ambas versiones al punto de desfavorecer la comprensión en las culturas meta opuestas, más allá del seseo y el ceceo característicos del español latinoamericano y del español peninsular, respectivamente. Tampoco se observan variaciones métricas o poéticas generadas por diferencias de pronunciación. Es decir, por ejemplo, no se observan rimas consonantes generadas por ceceo o por seseo.

Sin embargo, sí se observa el loísmo característico de la variante estándar latina, y el leísmo característico de la variante estándar peninsular. Esta marca dialectal ha generado traducciones que contrastan entre sí y que pueden «hacer ruido» al público receptor contrario, aunque no ponen en riesgo la comprensión. Por ejemplo: «*was listening to his song*» se tradujo en la versión latina como «oyéndolo en su cantar» y en la versión peninsular como «oyéndole cantar». De igual manera, «*every day she heard his tune*» se tradujo en latino como «cada día lo escuchó» y en la versión para España como «ella a diario le escuchó».

4.5.4. Coincidencia prosódica, poética y semántico reflexiva.

Tras contrastar las estrategias métricas con las estrategias traductológicas empleadas en cada versión, podemos valorar la «cantabilidad» de la obra en función de la coincidencia entre la letra y la música, según la propuesta de Farzon (*véase tabla 1*).

Como vimos, la versión en español latino tiene una coincidencia prosódica total con la canción original, ciñéndose al ritmo de cantidad y al ritmo de intensidad de esta. Por su parte, la versión en español peninsular tiene una coincidencia prosódica parcial porque presenta numerosas alteraciones silábicas. Esta coincidencia total o parcial no solo altera la melodía, sino que incide en los textos meta. Así, el ceñimiento de la versión latina a la estructura métrica de la canción original contrasta de manera muy clara con la predominancia de la transcreación como estrategia de traducción. Las limitaciones métricas orientaron la traducción a una adaptación creativa y, por el contrario, restringió el ceñimiento al mensaje original para respetar los patrones métricos de cada verso. Por otro lado, la versión peninsular, al no estar estrictamente ceñida a la métrica original, optó más por la conjunción de la traducción libre y la literal, y favoreció el uso natural de la lengua.

En cuanto a la coincidencia poética, la estructura de las estrofas, la segmentación general de la canción, los paralelismos y la ubicación de las palabras clave se mantuvieron en ambas versiones a través de estrategias de traducción variadas. La estructura rítmica en las traducciones no está ceñida

de forma estricta al original, pero la adaptación creativa ha permitido conservar el sentido de la historia narrada en la canción y conseguir los efectos poéticos con recursos propios de la lengua.

La coincidencia semántico-reflexiva se alcanza también en ambas versiones a través de diferentes estrategias. Las letras resultantes narran la historia y reflejan las intenciones, el estado anímico y los sentimientos de los personajes. Cabe destacar, nuevamente, que la imagen en pantalla también ofrece matices semánticos que inciden en la traducción de los elementos expresivos de esta canción, concebida para el medio audiovisual. En la versión latina, destaca el ceñimiento a los juegos de palabras de la canción, mientras que la versión peninsular optó por soluciones que mantuvieran el sentido y favorecieran, más bien, la naturalidad de la lengua.

CONCLUSIONES

Tras este análisis, ha sido posible comparar las dos traducciones en español de *Lava* desde el enfoque de la adaptación musical y desde el de la traducción audiovisual. Establecer parámetros claros en cuanto a qué estrategias se evaluarían en cada caso, ha permitido entender cómo se ha abordado la traducción: qué elementos se han favorecido, qué estrategias han sido más relevantes, qué consecuencias ha tenido la elección de unas estrategias frente a otras, qué papel ha tenido el lenguaje cinematográfico en la elección de estas estrategias, y qué características dialectales de la cultura meta pueden apreciarse en cada versión.

En primer lugar, la versión para Latinoamérica ha favorecido, en líneas generales, la musicalidad, a través de un ceñimiento estricto a la métrica del original y de la conservación de los elementos poéticos y recursos expresivos de la versión en inglés; por su parte, la versión para España ha favorecido el mensaje del original y, sobre todo, el uso natural de la lengua. Esto, claramente, está relacionado con las estrategias de traducción empleadas en cada caso. La transcreación y la traducción libre han sido, sin duda alguna, las estrategias más relevantes a la hora de abordar los problemas de traducción y de favorecer tanto la musicalidad como el mensaje. Así, al contrastar las estrategias métricas y traductológicas empleadas en cada versión, vemos una tendencia clara: mientras mayor fue la coincidencia prosódica, mayor ha sido la elección —y la necesidad— de la rescritura creativa; y, por otro lado, mientras mayor ha sido el ceñimiento a la naturalidad de la lengua y al sentido del original, más comunes han sido las alteraciones silábicas. Las versiones resultantes son traducciones funcionales que se adhieren al sentido del original y respetan, total o parcialmente, la composición musical.

Además de los elementos métricos y lingüísticos, el lenguaje cinematográfico ha delimitado las posibilidades de traducción. *Lava* es una canción que no solo ha sido concebida para la actuación musical, sino que acompaña, de manera casi indivisible, al material audiovisual. Así, el lenguaje cinematográfico también ha influido en algunas de las soluciones de traducción y en la elección de determinadas estrategias frente a otras. Las adaptaciones creativas se han hecho tomando en consideración la imagen en pantalla y han sido consecuentes con la relación imagen-sonido, así como con la historia que se pretende contar en el cortometraje. Esto se ha hecho a través de la transcreación y de la traducción libre, así como a través del uso de ciertos elementos lingüísticos, como verbos o adjetivos que tuvieran relación con la imagen, aún si se alejaban de la letra original. La impronta de significado se mantuvo y, así, vemos que la coincidencia poética y semántico-reflexiva se ha alcanzado en ambas versiones.

Con respecto a las diferencias dialectales, en la versión peninsular, pese a no haber marcas muy evidentes, el ceceo en la actuación musical y el leísmo enmarcan la canción dentro de esta variante. En la versión latina, no existen características pertenecientes a ninguna variedad dialectal particular de alguna región de Hispanoamérica, por lo que se enmarca en la definición de español neutro. Sin embargo, más allá de las diferencias de pronunciación en la interpretación musical, la naturaleza del texto origen (una canción para el medio audiovisual), las limitaciones métricas y la ausencia de un contexto geográfico e histórico particular han restringido —o imposibilitado— la presencia de marcas dialectales propias de una región particular en las versiones en español.

Una de las diferencias principales entre ambas versiones es la conservación del último verso en inglés en la versión latina. Esto puede dar indicios sobre las características de la audiencia meta y, por extensión, de sus preferencias. Es innegable la cercanía e influencia de la cultura estadounidense y del inglés en todo el continente americano. Las canciones bilingües son comunes en toda la región e incluso forman parte de la tradición musical con expresiones artísticas como el calipso caribeño y, más recientemente, la música urbana. La «doble traducción» para el mercado hispano está entonces íntimamente relacionada con las preferencias y tradiciones culturales y lingüísticas de las culturas meta, pero también con las preferencias que han adquirido tras décadas de estar expuestas a productos audiovisuales que, en su mayoría, se doblan, como sucede en España, o, por el contrario, se subtitulan, como sucede a menudo en Latinoamérica.

En cuanto a las limitaciones del presente trabajo, estas han sido, sobre todo, de carácter musical. Por una parte, la literatura sobre la traducción de canciones es escasa y, aunque sí se reconoce como una modalidad dentro de la traducción audiovisual, las aproximaciones teóricas sobre la traducción de canciones para este medio siguen siendo poco exploradas. Por otra parte, el desconocimiento respecto a la composición musical no ha hecho posible el análisis y la comparación de las versiones a partir de sus partituras. Esto, afortunadamente, abre paso a futuras líneas de investigación en las que se puedan tener en cuenta no solo el conteo silábico, la rima y los golpes de voz, sino otros elementos del lenguaje musical, tales como la armonía y la composición. Así también, aspectos inherentes a la interpretación musical, como la realización vocal de la canción y la sincronía labial, no se han tomado en consideración de manera estricta para este análisis, lo que abre también otra posibilidad de investigación desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico y de la interpretación para el doblaje musical.

Finalmente, la investigación ha permitido, por una parte, dar un vistazo preliminar, aunque desde el punto de vista teórico, al proceso por el que ha pasado una canción para ser adaptada y llevada a otra lengua y, en consecuencia, a otra cultura, así como a la labor tan desafiante a nivel creativo que llevan a cabo los letristas, traductores y adaptadores de canciones. Asimismo, ha sido interesante explorar otras posibles aperturas profesionales en el campo de la traducción audiovisual, fuera del

doblaje tradicional y de la subtitulación. Esta modalidad es un reto doble para los mediadores lingüísticos y, tomando en consideración las limitaciones antes descritas, el perfil ideal sería el de un profesional en traducción con amplios conocimientos musicales. La traducción para el doblaje de canciones en el medio audiovisual es también un campo académico poco explorado. En España, por ahora, solo algunos cursos de formación profesional son ofertados por asociaciones de traductores como ATRAE, o por escuelas profesionales de traducción como Trágora formación. Cabe la posibilidad de que, en un futuro, se incluyan asignaturas optativas de música en las facultades de traducción, o cursos de traducción para músicos.

Por otra parte, esta investigación ha permitido alentar la discusión sobre la traducción en otras variantes de la lengua en nuestra facultad, en la que, pese a acoger a un gran número de estudiantes latinoamericanos y a ofrecer una amplia gama de lenguas extranjeras, no se suele discutir sobre la diversidad intralingüística del español en las asignaturas de traducción. Esto permitiría abrir a los estudiantes al mercado laboral no solo de España, sino de toda Hispanoamérica. En particular, esto es interesante para la traducción audiovisual que, pese a seguir favoreciendo la norma culta castellana y la norma culta mexicana, en España y en Latinoamérica, respectivamente, es una ventana cada vez más amplia de exportación e intercambio cultural.

REFERENCIAS

- Arias Badia, B., Santilli, D., & Parra, G. (2020). En Sincronía Podcast. *Episodio 2: Español neutro con Gabriela Scandura*. [archivo de audio]
<<http://www.ensincroniapodcast.com/1112315/4759427-episodio-2-espanol-neutro-con-gabriela-scandura>>
- Árvizu, R. (2008). *¿De quién es la voz que escuchas? El cómo, el quién y el cuándo del doblaje en México y el mundo*. Ciudad de México: Clase 10 Editores.
- Ávila, A. (1997a). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Ávila, A. (1997b). *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
- Barberá Úbeda, J. M. (2019). «Toma de decisiones en la traducción de canciones: una visión de la traducción al español de la canción de David Bowie *Space Oddity*». *TRANS*, 23: 149-167.
<<https://doi.org/10.24310/TRANS.2019.v0i23.4206>>
- Bartoll Teixidor, E. (2016). *Introducción a la traducción audiovisual*. España: Editorial UOC.
- Castro, X. (1996): El español neutro en la traducción. Colorado Springs: Congreso anual de ATA.
<<http://xcastro.com/2017/10/05/espanol-neutro-traduccion/>>
- Chaume, F. (2016): «La traducción para el doblaje. Visión retrospectiva y evolución». En J. J. Martínez Sierra, *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos* (pág. 283). Valencia: Universitat de València.
- Chaume, F. (2013). «Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje». *Trans. Revista de Traductología*, 17: 13-34. <<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3225/2977>>
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción* (1º ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- DisneyMusicVEVO. (5 de julio de 2020). *Disney Music - Lava (Official Lyric Video from "Lava")*. [Archivo de vídeo]. Obtenido de YouTube:
<<https://www.youtube.com/watch?v=uh4dTLJ9q9o>>
- Doblaje Wiki. (2020). *Etcétera Group*.
<https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Etc%C3%A9tera_Group>
- Franzon, J. (2008). «Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance». *The Translator*, 14(2): 373-399.
<<https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>>
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Iparraguirre, C. (2014). «Hacia una definición del español neutro». Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, Ed. *Síntesis*, 4: 232-236.
<<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/13159/13342>>

- León Frías, I. (2019). *Más allá de las lágrimas: Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Low, P. (2005). En D. L. Gorlée: «Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation». *Babel*, 52: 185-212. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
<<https://doi.org/10.1075/babel.53.2.16per>>
- Macchi, F. (2015). El mundo del doblaje. *El observador*.
<<https://www.elobservador.com.uy/nota/el-mundo-del-doblaje-201582500>>
- Mayoral, R., Gallar, N., & Kelly, D. (1988). «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic». *Meta*, 33(3): 356–367. <<https://doi.org/10.7202/003608ar>>
- Montilla Martos, Á. L. (s.f.). *El español «neutro» de los doblajes: intenciones y realidades*. Instituto Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/carabela/pdf/50/50_191.pdf>
- Mountain Apple Company Inc. (12 de abril de 2010). *OFFICIAL Somewhere over the Rainbow - Israel "IZ" Kamakawiwo'ole* Enlace. [Archivo de vídeo]. Obtenido de YouTube:
<<https://www.youtube.com/watch?v=V1bFr2SWP1I>>
- Orrego Carmona, D. (2013). «Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital». *Mutatis Mutandi*, 6(2): 297-320.
<<https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/17081/15436>>
- Petrella, L. (s.f.). El español «neutro» de los doblajes: *Actas del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española*. Zacatecas: Instituto Cervantes
<<https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>>
- Pixar Animation Studios. (2 de noviembre de 2020). *Lava*. <<https://www.pixar.com/lava>>
- Ramírez Blázquez, I. , & Sánchez Cárdenas, B. (2019). «La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica». *Sendebarr*, 30: 163-197.
<<http://dx.doi.org/10.30827/sendebarr.v30i0.8552>>
- Ricklan. (s.f.). *1º Doblaje en español de Blancanieves (1938) (Dialogos)* [Archivo de vídeo]. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=sc_P-wkJHeE>
- Warren, A., Lasseter, J. (Productores), & Ford Murphy, J. (Dirección). (2014). *Lava* [Película]. EE.UU: Pixar Animation Studios y Walt Disney Studios Motion Pictures.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Consecuencias funcionales de la coincidencia entra la letra y la música	16
Tabla 2. Análisis métrico de las versiones en inglés, español latino y español peninsular.	22
Tabla 3. Análisis de las estrategias de traducción métricas	24
Tabla 4. Análisis de las estrategias traductológicas.....	26

APÉNDICE

Apéndice A



Fragmentos del primer doblaje de Walt Disney en español (Blancanieves y los siete enanitos, 1938). YouTube (s.f.)

Apéndice B



Vídeo oficial con letra de Lava (en inglés). YouTube. Disney Music VEVO, 2015

Apéndice C



Somewhere over the Rainbow. Israel "IZ" Kamakawiwo'ole. YouTube. Mountain Apple Company Inc., 2010

Apéndice D



Figura 1. Análisis de las estrategias métricas de traducción de Lava en español latino y español peninsular

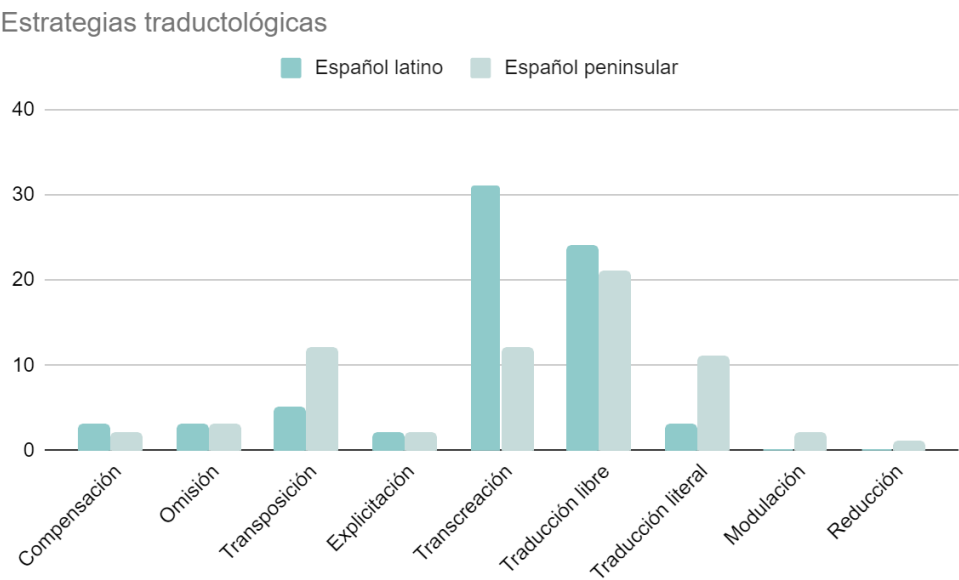


Figura 2. Análisis de las estrategias traductológicas de Lava en español latino y español peninsular

Apéndice E



Figura 1. Relación imagen-sonido de la traducción de «he watched his dreams dissappear» en las dos versiones en español. Captura de pantalla del cortometraje Lava desde Disney+. Pixar Animation Studios, 2015. Captura de pantalla del autor.



Figura 2. Relación imagen-sonido de la traducción de «his lava grew and grew» al español latino. Captura de pantalla del cortometraje Lava desde Disney+. Pixar Animation Studios, 2015. Captura de pantalla del autor



Figura 3. . Relación imagen-sonido de la traducción de «he filled the sea with his tears» en las versiones en español. Captura de pantalla del cortometraje Lava desde Disney+. Pixar Animation Studios, 2015. Captura de pantalla del autor.



Figura 4. Sincronía labial del juego de palabras «I lava you».Captura de pantalla del cortometraje Lava desde Disney+. Pixar Animation Studios, 2015. Captura de pantalla del autor.