

La traducción de canciones en películas: análisis contrastivo de géneros cinematográficos

Elisa Martínez Acebo¹ y Manuel Cristóbal Rodríguez Martínez²

Recibido: 11 de mayo de 2020 / Aceptado: 24 de marzo de 2021

Resumen. Desde los inicios del cine, el contenido musical ha desempeñado un papel fundamental. La música y las canciones son una parte esencial de los productos cinematográficos, especialmente en determinados géneros. El presente artículo realiza un análisis contrastivo de un corpus de doce películas del género de animación infantil y no infantil, musical, comedia romántica y suspense en torno a la modalidad y las estrategias de traducción empleadas según los elementos que priman en cada canción, tales como la rima, la fidelidad o el significado. Los resultados muestran una tendencia al doblaje de canciones en películas destinadas a público infantil, subtítulo de canciones en películas destinadas a público no infantil y no traducción de canciones de la banda sonora no originales.

Palabras clave: Traducción de canciones; traducción audiovisual; películas; géneros audiovisuales.

[en] Song translation in films: comparative analysis of cinematographic genres

Abstract. Musical content has played a key role since the beginning of cinema. Music and songs are an essential part of cinematographic products, particularly in certain genres. The present article carries out a comparative analysis based on a corpus composed of twelve films of the children and adult animation, musical, romantic comedy, and thriller cinematographic genres. Such analysis attends to translation modalities and strategies used to prioritize elements such as rime, fidelity or meaning in each song. Results show a trend to dub songs in children movies, to subtitle songs in all audience films, and not to translate not original songs from soundtrack.

Keywords: Song translation; audiovisual translation; films; audiovisual genres.

Sumario. 1. Introducción. 2. La traducción audiovisual. 3. La traducción de canciones en el ámbito audiovisual. 4. Metodología. 4.1. Muestra. 5. Resultados. 5.1 El género de animación infantil. 5.2. El género de animación no infantil. 5.3. El género musical. 5.4. El género de comedia romántica. 5.5. El género de suspense. 6. Conclusiones.

Cómo citar: Martínez Acebo, E.; Rodríguez Martínez, M. C. (2021). La traducción de canciones en películas: análisis contrastivo de géneros cinematográficos. *Estudios de Traducción*, 11, 137-145.

1. Introducción

Actualmente, la traducción de canciones es un campo que ha suscitado escasa atención en los estudios de traducción (Gorlée, 2005; Low, 2005; Franzon, 2008; Bosseaux, 2011; Desblache, 2019) y son recientes los que inciden en su traducción en el ámbito audiovisual (Chaume, 2016; León, 2019).

Desde los comienzos del cine, la música ha desempeñado un papel esencial en la creación, difusión y recepción de las obras cinematográficas (de los Reyes, 2015). A menudo hay canciones que la audiencia asocia a un determinado producto audiovisual; a menudo estas funcionan como un sello de identidad de dicho producto debido a la relevancia que pueden adquirir entre el público receptor.

La formación en traducción audiovisual (y, por tanto, la traducción audiovisual en sí) en la universidad española están en auge (Cerezo Merchán, 2012). Algunos expertos afirman que el sector se ha visto impulsado por la llegada a nuestro país de plataformas de televisión a la carta. Esto justifica el crecimiento de este campo en los últimos años

¹ Universidad Europea del Atlántico
elisamartinezacebo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6027-428X>

² Universidad Europea del Atlántico
manuelcristobalrm@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5644-7483>

y la previsión de que esta tendencia continúe. Las diferentes normas y convenciones que utilizan dichas plataformas ponen de manifiesto la falta de consenso a la hora de abordar la traducción y adaptación de productos audiovisuales, lo cual se aplica, a su vez, a la traducción de canciones, en la que no parece haber un método o estrategia común debido a diferencias de modalidad y género.

2. La traducción audiovisual

En la actualidad, la sociedad demanda y consume una gran cantidad de productos audiovisuales como películas o videojuegos, razón por la que existen numerosos estudios de traducción audiovisual (Agost, 1996; Díaz Cintas, 2002; Chaume, 2012; Chaume, 2016; Castro Roig, 2020). Debido al mundo globalizado en el que vivimos, este se ha convertido en un campo necesario y que despierta gran interés, también como objeto de estudio. Según Chaume (2012: 159), la traducción audiovisual es actualmente “una de las locomotoras de los Estudios de Traducción”. La llegada (y el posterior éxito) de las plataformas de televisión a la carta ha revolucionado e incluso globalizado el sector audiovisual, ya que cada plataforma ha instaurado sus propias normas y convenciones para dotar a sus productos de identidad mediante, por ejemplo, unas pautas propias de subtulado (Agulló, 2020).

Dentro de la traducción audiovisual encontramos múltiples modalidades, entre las cuales se encuentran la subtitulación o el doblaje, que son las más relevantes para este estudio debido a que son las más utilizadas en la traducción de canciones (Tamayo y Chaume, 2016). El doblaje es la modalidad de traducción audiovisual predominante en algunos países del centro y sur de Europa (Chaume, 2012), mientras que la subtitulación es más común en el resto del mundo (de los Reyes, 2005).

3. La traducción de canciones en el ámbito audiovisual

En comparación con otras ramas de la traducción como la literaria, en la que se considera a San Jerónimo (347 d. C.-420 d. C.) como uno de sus primeros teóricos (Martino, 2018), la traducción de canciones es un campo poco explorado y reciente, ya que empezó a cobrar importancia en los noventa (Bosseaux, 2011). Una de las razones por las que no suscitaba interés en los estudios de traducción puede ser la falta de claridad con respecto a la figura profesional que desempeña esta tarea (Franzon, 2008). El trabajo del traductor ya es por sí mismo una incógnita para muchas personas, y esto se reafirma cuanto más especializada es su labor.

Los primeros estudios sobre la traducción de canciones estaban enfocados a la ópera (Bosseaux, 2011). Sin embargo, este trabajo se centra en la traducción de canciones presentes en productos audiovisuales, y contará con aspectos y restricciones propias de la traducción audiovisual. Cualquier tipo de traducción supone un trasvase lingüístico, pero en este caso entran en juego, además, otros factores y restricciones adicionales. El traductor cuenta con la imagen como elemento análogo que impone restricciones (Martínez Sierra, 2004) tales como las risas enlatadas o la sincronía fonética o labial y cinésica e isocronía (Chaume, 2005).

Los estudios de traducción de canciones recurren a estudios de traducción literaria, traducción de poesía, traducción escénica y traducción multimedia (Bosseaux, 2011). La traducción de canciones propiamente dicha puede definirse como una constante toma de decisiones y prioridades:

Will the target performers and audience be interested in the music, the original lyrics, or the combined musico-verbal effect of a sung performance? Are the original lyrics to be kept, perhaps to give an impression of authenticity? Is the translation intended for singing in the first place? Is the music to be represented as originally written or can it be modified? Which words or aspects of the lyrics are contextually (i.e., dramatically, musically, visually) most vital? Can the musico-verbal properties of the original song be recreated for the target presentation? If the aim is to create a sung performance, how can we combine the three layers (prosodic, poetic and semantic reflexive match), and is fully functional target “singing song” likely to have to consider all three layers of match? (Franzon, 2008: 396)³.

Sin embargo, la calidad de la traducción de canciones contempla otros aspectos que no son exclusivos del ámbito lingüístico; así, Franzon (2008: 376) afirma que la traducción óptima de una canción es “a second version of a source song that allows the song’s essential values of music, lyrics and sung performance to be reproduced in a target language⁴”. Sin embargo, considera que es un ideal imposible de alcanzar y que una canción “might be recognized as a translation if it is a second version of a source song that allows some essential values of the

³ “¿Les interesará a los intérpretes y público meta la música, la letra original o la combinación del efecto verbo-musical de una canción cantada? ¿Se debería conservar la letra original para aportar autenticidad? ¿El principal propósito de la traducción es que se pueda cantar? ¿Se pretende que la música se reproduzca como fue originalmente escrita o se puede modificar? ¿Qué palabras o elementos de la letra priman a nivel contextual (teatral, musical, visual)? ¿Se pueden recrear las propiedades verbo-musicales de la canción original en el producto meta? Si el objetivo es crear una canción cantada vocal, ¿cómo se pueden combinar tres niveles (prosódico, poético, semántico)? ¿Se espera que una «canción que se puede cantar» enteramente funcional en la lengua meta considere los tres niveles?”

⁴ “Una segunda versión de la canción original que permite reproducir las características fundamentales de la música, la letra y la canción cantada en la lengua meta”.

source's music *and/or* its lyrics *and/or* its sung performance to be reproduced in a target language⁵” (Franzon, 2008: 376). A la hora de traducir una canción, la distribuidora tiene las siguientes opciones: (1) no traducir la canción, (2) traducir la letra sin tener en cuenta la música original, (3) escribir una nueva letra que no guarde ninguna relación con la letra original, pero respetando la música original; (4) traducir la letra y, por lo tanto, adaptar la música; y, a veces, será necesario componer una nueva partitura o (5) adaptar la traducción a la música original (Franzon, 2008; Low, 2016; Qin, 2017).

Con respecto a la fidelidad, una de las principales cuestiones en traducción, resulta oportuno señalar que muchos de los principales traductores de canciones ni siquiera consideran su trabajo como un acto de traducción: “Who translates foreign songs? I do. You don't really translate, of course. You make a singing song of it, near as you can to the meaning and feeling of the original⁶” (Reynolds, 1964 en Franzon, 2008: 377). En relación con este concepto de fidelidad, Franzon (2008: 377) introduce la noción de *singable*, que alude a las características que hacen que una canción pueda ser cantada o invite al espectador a hacerlo: “A singable song translation is inevitably a compromise between fidelity to the music, lyrics and performance⁷”. Para que una canción se pueda cantar debe haber una unidad musicoverbal a nivel prosódico, poético y semántico-reflexivo (Franzon, 2008).

Gorlée (2005) también incluye en su propuesta la unidad prosódica y poética, pero añade la fonética y la semiótica. Sin embargo, no todos los autores comparten esta postura. Cotes (2005) opina que la rima provoca un efecto auditivo muy importante en la poesía cuando no existe música. No obstante, cuando hay música, cree que esta aporta por sí misma rima y ritmo y, por lo tanto, el traductor podría “renunciar” a ella en su traducción. Como justificación alega que “la búsqueda de la rima lleva a menudo a una sintaxis complicada y a un uso de términos inapropiados” (Cotes, 2005: 78).

En lo que respecta a la naturalidad, Low (2005), uno de los autores más relevantes en el campo, es conocido por su “Pentathlon Principle”, un enfoque inspirado en la teoría del escopo, que contempla los conceptos de “cantabilidad”, sentido, ritmo y rima. El autor define la naturalidad como “the translator's duty to the audience” (Low, 2005: 195). Esta característica es especialmente relevante en el ámbito audiovisual, pues se le ha criticado a lo largo de los años precisamente por la falta de naturalidad, especialmente latente en el doblaje y que da lugar a lo que se conoce como “oralidad prefabricada” (Baños, 2009).

Por otro lado, el doblaje y la subtítulos son las modalidades de traducción audiovisual que reinan con diferencia en todo el mundo (Chaume, 2005) y también parecen ser las más utilizadas en la traducción de canciones. Sin embargo, el hecho de escoger una u otra parece atender a diferentes factores. En productos de animación y, en general, de público infantil, se suele optar por el doblaje debido a la falta o inexistencia de una habilidad lectora completa que le permita seguir los subtítulos (Agost, 1996). No obstante, dejando a un lado este género, la tendencia actual para traducir aquellas canciones que guardan relación con la trama es la subtítulos (Chaume, 2012), para así ofrecer al espectador la información de la letra (Chaume, 2012). Sin embargo, la no traducción es una práctica habitual en muchos países de tradición dobladora, sobre todo en películas con temas no originales (Franzon, 2008), decisión que puede justificarse de la siguiente manera:

Reasons for the non-translation [...] may have to do with the assumption that the lyrics are not that relevant to the rest of the narrative (for example, songs sung on the soundtrack as part of the background music in films are regularly not subtitled), or that retaining the original lyrics enhances the authenticity. In both cases, a switch from the target reader/listener's language to the original language should not result in dysfunctional disruption (Franzon, 2008: 378)⁸.

Como se puede observar, existe cierta diversidad de opiniones en cuanto a prácticas, estrategias y prioridades a la hora de llevar a cabo la traducción de canciones. No existe una modalidad de traducción preferente ni una serie de estrategias comunes, sino que estas cambian según diferentes factores tales como el público meta. Respecto a la traducción de canciones en el mundo audiovisual, hemos comprobado que es un ámbito aún poco explorado, para el cual se suelen aplicar teorías basadas en la traducción de la ópera o de las canciones populares. Además, el traductor de canciones cuenta con unas restricciones añadidas, propias de la modalidad audiovisual. A pesar de estas limitaciones, el traductor también puede permitirse ciertas licencias, puesto que la práctica de la traducción de canciones resulta imposible sin tomarse ciertas libertades (Low, 2003).

4. Metodología

El objetivo de este estudio es analizar casos concretos de traducción de canciones en películas, y determinar qué limitaciones relacionadas con la canción (rima, ritmo, registro, sentido, etc.) se intentan mantener en el trasvase; de

⁵ “Puede reconocerse como una traducción si es una segunda versión de la canción original la que da lugar a que algunos de los rasgos esenciales de la música de origen y/o su letra y/o su canción cantada se puedan reproducir en la lengua meta”.

⁶ “¿Quién traduce canciones extranjeras? Yo. En realidad, no es traducir, claro. Es hacer de ella una canción que se pueda cantar, que se acerque todo lo posible al significado y la implicación emocional de la original”.

⁷ Una traducción que se puede cantar es inevitablemente un arreglo entre fidelidad a la música, letra e interpretación.

⁸ “El hecho de no traducir [...] puede estar motivado por no considerar la letra tan relevante como el resto del discurso (por ejemplo, las canciones de la banda sonora que suenan como música de fondo en las películas, en general, no se subtítulan), o por la premisa de que al conservar la letra original se acentúa su autenticidad. En ambos casos, el cambio de idioma del lector/espectador a la lengua de origen no debería suponer una alteración aberrante”.

esta manera, se podrá identificar qué factores son más relevantes a la hora de traducir canciones. De igual manera, se pretende analizar la modalidad empleada para traducir una canción y así determinar si esta elección depende de factores objetivos, como podría ser el género en el que se inscribe el producto.

Para ello, nos proponemos realizar un análisis de canciones de diversas películas pertenecientes a los géneros que se caracterizan por una mayor presencia de carga musical gracias a la identificación de las limitaciones relacionadas con la canción que se han respetado o no en el trasvase lingüístico. Los géneros escogidos para este estudio son el de animación infantil, animación no infantil, el género musical, el de comedia romántica y, por último, el género de suspense, los cuales suelen incluir en mayor o menor medida canciones en sus producciones (Halfyard, 2013; De los Reyes 2015; Repullés, 2015; Cliffe, 2018; Kirkendoll, 2018; León, 2019).

Estos objetivos se sustentan debido a que la traducción audiovisual se ha visto impulsada por el auge de las plataformas de televisión a la carta en el panorama nacional e internacional, auge que ha generado una creación de contenido a ritmo exponencial con su consecuente demanda de traducción y adaptación de canciones presentes en dichos productos de manera apropiada. De igual manera, y debido a esta creciente demanda de traductores y traducciones audiovisuales, se ha puesto de manifiesto una carencia de normativa en cuanto a la traducción de canciones, si bien existen ciertos patrones recurrentes en cuanto a la estrategia adoptada por parte de las productoras.

4.1. Muestra

La muestra, como hemos mencionado anteriormente, se basa en los géneros que recurren a más contenido musical. Dentro de cada género, se analizarán dos canciones, salvo en el caso de la animación infantil, que se analizarán cuatro, debido a que la bibliografía sobre las canciones en este género es más numerosa; de esta manera, se amplía la muestra para este género y los resultados son más extrapolables. Además, la música desempeña un papel fundamental en los productos audiovisuales dirigidos a los niños, pues sin la música, estos pierden, por un lado, el interés y, por otra, parte del significado (Porta y Herrera, 2017). A continuación, presentamos la relación de canciones analizadas.

Tabla 1. Composición de la muestra.

Género	Películas (Dirección)	Año	Canción original (Artista)	Modalidad de traducción
Animación infantil	<i>Peter Pan</i> (P. J. Hogan)	1953	<i>You can fly</i> (Jud Conlon Chorus y The Mellomen)	Doblaje
	<i>Shrek</i> (Andrew Adamson, Vicky Jenson)	2001	<i>All star</i> (Smash Mouth)	No traducción
	<i>Vaiana</i> (Ron Clements, John Musker)	2016	<i>How far I'll go</i> (Alessia Cara)	Doblaje
	<i>Coco</i> (Adrián Molina, Lee Unkrich)	2017	<i>Remember me</i> (Miguel Jontel Pimentel)	Doblaje
Animación no infantil	<i>La novia cadáver</i> (Tim Burton, Mike Johnson)	2005	<i>Remains of the day</i> (Danny Elfman)	Doblaje
	<i>La fiesta de las salchichas</i> (Conrad Vernon, Greg Tiernan)	2016	<i>Danny boy</i> (Greg Tiernan)	Doblaje
Musical	<i>Moulin Rouge</i> (Baz Luhrmann)	2001	<i>This is your song</i> (Ewan McGregor)	Subtitulado
	<i>La ciudad de las estrellas: La la land</i> (Damien Chazelle)	2016	<i>City of stars</i> (Emma Stone y Ryan Gosling)	Subtitulado
Comedia romántica	<i>El guardaespaldas</i> (Mick Jackson)	1992	<i>I have nothing</i> (Whitney Houston)	Subtitulado
	<i>Bridget Jones: Sobreviviré</i> (Beeban Kidron)	2004	<i>Sorry seems to be the hardest word</i> (Mary J. Blige)	No traducción
Suspense	<i>Armageddon</i> (Michael Bay)	1998	<i>I don't wanna miss a thing</i> (Aerosmith)	No traducción
	<i>007: Spectre</i> (Sam Mendes)	2015	<i>Writing's on the wall</i> (Sam Smith)	No traducción

5. Resultados

5.1. El género de animación infantil

El género de animación infantil es muy rico en canciones. De su principal exponente, la factoría Disney, se han escogido tres películas para el análisis. Cabe mencionar que esta productora mantiene en la actualidad las mismas estrategias y preferencias de sus inicios. Las bandas sonoras de sus películas son siempre originales y suelen posicionarse entre las listas de nominados a importantes premios cinematográficos como los Óscar. También se ha escogido una película de la factoría Dreamworks, otra de las más importantes en el género de animación infantil, con el fin de comparar ambos estudios de animación.

Desde sus inicios, la modalidad de traducción más extendida en las películas de Disney, incluyendo las escogidas para este análisis, ha sido el doblaje, contando a menudo con la colaboración de cantantes reconocidos en los países

de llegada. Consideramos esta estrategia bastante adecuada, ya que el principal público meta de sus películas es infantil, el cual no cuenta con una competencia lectora que permita seguir los subtítulos de manera óptima (Agost, 1996). Por este motivo, la empresa de subtítulo Screen Subtitling Systems Ltd propone una velocidad de lectura de subtítulos para niños de entre la mitad y dos tercios de la que propone para un público adulto (Martí Ferriol, 2012).

Las canciones de Disney siempre se han caracterizado por una composición y traducción muy minuciosa y cuidada. En ellas se puede apreciar una estrategia clara: se intenta mantener el contenido siempre que este no interfiera en la creación de la rima. En *How far I'll go*, tema principal de *Vaiana* y nominado al Óscar como mejor canción original, la traducción (*Qué hay más allá*) está algo “despegada” de la original en cuanto a contenido. La canción aporta sentido a la trama, ya que crea la identidad del personaje principal, Vaiana. Aunque no es una traducción estrictamente fiel (*water > orilla light as it shines on the sea > la línea entre el cielo y el mar me ciega*), se mantiene y compensa con los elementos visuales que la condicionan (el horizonte). Además, se conserva la mayor parte de los casos de rima de la canción original (*respuesta-perfecta, frente-fuerte, pasión-canción*), salvo algunas excepciones en las que prima el sentido. El registro estándar es apropiado para un público infantil, a pesar de que para mantener la longitud de los versos se utiliza terminología especializada en algunos casos (*viento de cola, rol*).

Con *Remember me*, canción principal de *Coco*, ganadora del Óscar a mejor canción original, y que se tradujo como *Recuérdame*, nos encontramos en una tesitura similar. Se ha intentado mantener el contenido siempre y cuando no interfiriera con la rima (*I sing a secret song to you each night we are apart > A solas yo te cantaré sonando en regresar; sad guitar > si mi guitarra oyes llorar*), la cual se ha mantenido a lo largo de toda la canción con facilidad (*amor-favor, regresar-emigrar-llorar, tendrás-acompañará*). La elección léxica se corresponde con un registro estándar que entiende un público general (*amor; corazón, llorar, triste*) con ciertas excepciones, como la utilización del verbo *emigrar*. Sin embargo, la letra de la canción meta tiene mucho simbolismo y recursos literarios tales como la prosopopeya (*si mi guitarra oyes llorar/ella con su triste canto te acompañará*) o el epíteto (*triste canto*).

Al analizar *You can fly*, traducida como *Volarás, volarás, volarás* de la película *Peter Pan*, se observa que hay algunos aspectos que han cambiado a lo largo de los años en las canciones de las películas Disney. Al contrario que en las películas actuales, en las de los inicios, incluida *Peter Pan*, algunas canciones las interpretaba un coro independiente a la película. Además, la canción (y los diálogos) están doblados en español neutro, con el que se distribuía tanto a España como a Hispanoamérica (Guevara, 2003). Esta estrategia ya no se da en la actualidad; el doblaje que se realiza para España es diferente que para Hispanoamérica (García y García, 2011). El español neutro se caracteriza por un registro alto si se tiene en cuenta el público infantil al que se dirige, como es el caso de *gozar; acaso y tribulación*, así como por el empleo de conceptos abstractos poco comunes en contenidos infantiles actuales, como gloria o alma. En la traducción se mantiene la idea general de la canción original. Sin embargo, se trata de una traducción libre que crea rima, musicalidad y aporta gran carácter y elegancia a la canción. A pesar de su carácter libre, la traducción mantiene las unidades de sentido principales, como la de la mañana de Navidad o el país de Nunca Jamás. El resultado final es una canción apropiada tanto en forma, por la musicalidad y la rima conseguida (*feliz-vivir; Navidad-cristal, despertar-volarás, tribulación-ilusión*), como en contenido debido a la fidelidad del sentido.

Por su parte, la estrategia de la factoría Dreamworks es la contraria. Mientras que para las películas de Disney las canciones están expresamente escritas para la historia y el personaje que la interpreta, en la saga de *Shrek* se utilizan canciones no originales para aportar significado a la historia y las diferentes escenas de la película. Es el caso de *All star* al comienzo de la primera película de la saga. A pesar de que la banda sonora aporta significado a las diferentes escenas y trama de la película, esta no se ha traducido al español. Así, vemos que el espectador original podrá conceptualizar a Shrek como un personaje que se aleja de los cánones sociales no solo por la imagen, sino por la letra de la canción, que no se deja alienar (*Your brain gets smart but your head gets dumb; So what's wrong with taking the back streets?; only shooting stars break the mold*). Además, el ritmo y el registro de la canción ayudan al espectador de la versión original a construir el personaje antes siquiera de escucharle hablar; es un componente de la película original que puede interpretar un espectador original por compartir el idioma. Si bien es cierto que la música aporta significado por sí misma, en este caso el ritmo alegre de la canción puede resultar contradictorio, ya que no se complementa con la letra. El espectador puede llegar a recibir la imagen errónea de Shrek como un personaje alegre o divertido cuyo verdadero carácter es gruñón y solitario. Recordemos que incluso su nombre procede de la palabra alemana *Schreck*, que significa “susto”.

5.2. El género de animación no infantil

Al contrario de lo que se pueda pensar, las películas de animación no necesariamente tienen que estar dirigidas a un público infantil (Ariza, 2013; Repullés, 2015; Sánchez-Labela, 2018). Las canciones de este género se caracterizan por tratar temas tabú e incluir mucho simbolismo, por lo que observar las estrategias del traductor resulta especialmente interesante. Este es el caso de *La novia cadáver*, de Tim Burton, nominada al Óscar a la mejor película de animación. Su clasificación en este género se justifica por los temas que trata la película (Marx, 2007), como la muerte, la distinción del mundo de los vivos y de los muertos, así como el registro medio-alto que caracteriza los diálogos debido al contexto burgués y noble de los personajes principales. Por su parte, *La fiesta de las salchichas*, también escogida para este análisis, está dirigida a un público adulto por sus referentes sexuales y lenguaje soez (Serandi y Rodríguez, 2020).

Remains of the day, canción que forma parte de *La novia cadáver*, cuenta la historia de Emily, la novia cadáver, y de cómo acabó en el mundo de los muertos, por lo que vehicula la trama y la caracterización del personaje. La canción original mezcla un registro bajo (*try'n'hide, try'n'pray, good lookin', 'till, down on his cash, daddy*) con uno medio-alto (*made a vow, ask for her hand, conjured a plan*) que se ha reflejado muy bien en la traducción, con variación entre un registro más bajo (*fabulosa y genial, pobre niñita, vestido de mamá, su papá, sin blanca, chaval*) y otro más elevado (*fallecer, apuesto, al tocar las 3:00, jurado su fidelidad*). Hay opciones muy creativas, como la traducción de *our poor little baby* por *niñita* o *carcasas viejas* por *corpses of cheer*, la cual, al estar ubicada al final del verso, mantiene la rima de la canción (*Venga, escuchadme, carcasas viejas/al menos aquel que tenga orejas*). Se aprecia un esfuerzo por parte del traductor por mantener la rima y la musicalidad que se observa a lo largo de la canción (*y así prometió junto al roble aquel/que allí esperaría un amor puro y fiel*), pero sin por ello renunciar al contenido, ya que la historia se trasvasa de manera fiel. Además, se ha intentado incluso otorgarle más musicalidad a la letra, añadiendo recursos literarios como el polisíndeton (*era guapo y apuesto y sin blanca además y la pobre niñita se fue a enamorar*) o el hipébaton (*así de la nada aparece este chaval o alguien su mano pidiera*).

Por otro lado, en *La fiesta de las salchichas*, el personaje de la patata canta una conocida canción irlandesa, *Danny boy*, que en la versión meta se cambió por otra típica canción popular infantil española, *El corro de la patata*. Aunque la escena dura apenas unos segundos y el personaje canta tan solo dos versos, cabe resaltar esta estrategia dada la ironía presente en que una patata cante *al corro de la patata*, que no es menor a que la popular canción continúe con el verso *comeremos ensalada*. Esto encaja con el tono humorístico que se pretende conseguir en el doblaje de la película; de esta manera, se recurren a canciones y expresiones idiomáticas cuya imagen mental es la comida presente en pantalla o que aparece en un contexto cercano (*déjate de huevadas, con mucho gusto, eres mi bollito, ¡Inmaduros!*). Además de resultar muy idiomático, resulta curioso que se incluya una canción infantil en una película dirigida a un público adulto. No obstante, al cambiar la canción se produce una pérdida de connotaciones, como la relación de la patata con la sociedad irlandesa (Goodspeed, 2016), así como el hecho de que, si bien no es considerada litúrgica, es una canción común en funerales (Garrido y Davidson, 2016).

5.3. El género musical

El género musical es uno de los más relevantes para la muestra, ya que en este género las canciones suelen vehicular la trama y, por lo tanto, cobra relevancia la transmisión de su mensaje (Smith, 2005).

En este género, la modalidad más extendida es el subtítulo; de esta manera, el espectador recibe, por un lado, una traducción más fiel, ya que la subtitulación cuenta con menos restricciones en términos de isocronía y ajuste que el doblaje y, por otra, puede disfrutar de las canciones, voces y música originales. Cabe resaltar que se trata de una tendencia relativamente reciente, ya que, como se puede observar en clásicos musicales como *My fair lady* o *Sonrisas y lágrimas*, entre otros, la modalidad predominante era el doblaje.

Aquí la fidelidad al contenido es crucial, dado que las canciones forman parte de la trama de la película. Por lo general, en la traducción de canciones de este género se cuida especialmente el contenido lingüístico y el mensaje de la canción, ya que es la propia voz, canción y música originales lo que cautiva al espectador y conforman la esencia de la escena. En estos casos, los actores que ejecutan estas canciones suelen tener un recorrido vinculado a la música (son cantantes, forman parte de algún grupo musical, han protagonizado musicales, etc.), por lo que la voz y los cantantes en sí suelen ser un aspecto importante de la actuación.

This is your song es uno de los temas principales de la versión musical de la película *Moulin Rouge*, interpretada por el actor Ewan McGregor. La traducción, en esta ocasión proporcionada mediante subtítulo, es fiel a la canción original en cuanto a contenido, que se ha antepuesto a la rima, presente en casos aislados (*canción-canción, mundo-musgo*). Además, la elección léxica es apropiada, concuerda con el género y la variedad diacrónica empleada en la versión original, que utiliza un lenguaje estándar pero cuidado a nivel léxico para no recurrir a palabras con marcas de uso actuales (*maravillosa, ojos dulces, me senté en el tejado y arranqué el musgo*). En este caso, observamos que el ritmo y la musicalidad tienden a compensarse mediante el canal acústico mientras que la traducción prioriza el sentido.

Algo similar ocurre en *City of stars*, tema principal de *La ciudad de las estrellas: La la Land*, que obtuvo el Óscar a la mejor canción original en el año 2017 y fue interpretada por los actores protagonistas, Ryan Gosling y Emma Stone. La escena en la que aparece es el preludio de una serie de escenas sin diálogo en las que se hace alusión al contenido de la canción, por lo que la traducción se centra en transmitir el sentido más que en mantener la musicalidad de la rima. Si bien es cierto que en el ejemplo de subtítulo de *Moulin Rouge* intentan mantener la rima, en esta ocasión se ha mantenido una estrategia de traducción literal, que queda reflejada en traducciones como *A rush/A glance/A touch* por *Una sensación/Una mirada/Un toque*, donde se pierden las connotaciones románticas de la canción, ya que *toque* tiene un significado más denotativo que en inglés, que admite también una familiaridad o cercanía que en español se tendría que compensar con otros términos como, por ejemplo, *roce*. Además, en el verso *through the smokescreen of the crowded restaurants* por *tras la cortina de humo en restaurantes concurridos* la traducción literal da lugar a una omisión del estilo figurativo del original y con *crazy feeling* por *sentimiento loco* se pierde idiomatismo y musicalidad en un contexto en el que suele chocar más esta ruptura lingüística.

5.4. El género de comedia romántica

El género cinematográfico de comedia romántica es uno de los que más recurre a las canciones, sobre todo no originales, pero de cantantes conocidos. Sin embargo, se utilizan como música de fondo y refuerzo a los sentimientos y estado de ánimo de los personajes (Kirkendoll, 2018).

La banda sonora de *El Guardaespaldas* fue compuesta e interpretada por la cantante estadounidense Whitney Houston quien, además, encarna a Rachel Marron, la protagonista. En un viaje a una gala a Miami, Rachel canta *I have nothing*, nominada al Óscar a mejor canción original. Como el resto de las canciones de la película, se subtítulo para que los espectadores pudiesen escuchar la voz de la actriz y reconocida cantante, y que gracias a dicha canción fue catapultada hacia la fama internacional (Kooijman, 2014). Se aprecia que la rima no se ha mantenido, si bien es cierto que se ha realizado un paralelismo al inicio de los versos (*No necesito mirar mucho más allá/No quiero ir a ningún sitio [...] No volveré a reprimir esta pasión/No puedo escapar de mí misma/No hay donde esconderse*) incluso cuando en la canción original no comenzaban con dicha estructura (*I don't really need to look very much further/I don't want to have to go [...] I won't hold it back again this passion inside/I can't run from myself/There's nowhere to hide*). Además, se ha mantenido la repetición de la partícula *nothing* que se da en el original para enfatizar. Así, podemos deducir que la rima se ha sacrificado en aras de la fidelidad al sentido, aunque se ha intentado mantener la musicalidad y el ritmo mediante otras figuras literarias, como el mencionado paralelismo o la anáfora.

El género de comedia romántica es uno de los que más recurre a canciones, sobre todo no originales, como fondo de escena (Kirkendoll, 2018). En la película *Bridget Jones: Sobreviviré* se utilizan muchas canciones con el objetivo de reforzar el estado de ánimo de la protagonista, por lo que su carga semántica cobra gran relevancia. El ejemplo que se ha escogido es la conocida canción *Sorry seems to be the hardest word*, interpretada por Mary J. Blige, que suena de fondo cuando Bridget vuelve a casa después de romper con su pareja. Esa escena se ve reforzada por el contenido de la canción en la versión original, ya que la letra habla sobre el desamor y el sentimiento de no sentirse querido (*what have I got to do to make you love me/what have I got to do to make you care*). Además, es una escena sin diálogos, por lo que la canción es el elemento que aporta significado tanto denotativo como figurado. En la versión española no se ha traducido ninguna de las canciones que suenan a lo largo de la película a pesar de la carga de contenido. De esta manera, la experiencia del espectador original tendrá más unidades de sentido por el canal acústico que el receptor español sin conocimientos de inglés y podría alterar la experiencia de la película (Serrano, 2002).

5.5. El género de suspense

El género de suspense también suele utilizar el elemento musical como apoyo acústico. En el caso de las películas de este género, su uso está más orientado a ambientar y reforzar las diferentes escenas de la película (Halfyard, 2013). Normalmente, se utilizan canciones no originales, aunque ya se pueden observar casos en los que se utilizan canciones originales.

El conocido cantante británico Sam Smith compuso *Writing's on the wall* expresamente para la película *007: Spectre*, al igual que hizo Adele tres años antes con *Skyfall*. Ambos se llevaron el Óscar a mejor canción original. Estas canciones se utilizan en las escenas de animación y música que preceden a las primeras escenas de la película. Por su parte, *I don't wanna miss a thing*, del grupo de rock Aerosmith, se incluyó en la película *Armageddon*. En ninguna de estas películas se han traducido dichas canciones a pesar de aportar cierto significado a la escena o haber sido compuesta específicamente para la película. De hecho, en *Writing's on the wall* observamos muchas referencias al contenido temático de la saga mediante alusiones como *shoot, risk, blood, fall, get away* o *running*, entre otras. De la misma manera, y al igual que pasaba con las comedias románticas, las canciones aportan sentido a la narrativa, como es el ejemplo de la película *Armageddon*. En este caso concreto, la canción aborda una potencial pérdida de un ser querido remarcando todos los aspectos que echaría de menos y que no quiere dejar de vivir con esa persona (*don't wanna miss a thing*). A pesar de la diferencia cronológica, se aprecia una misma estrategia de no traducción. Por lo tanto, es el contenido musical, el efecto que este aporta a las diferentes escenas lo que prima y no su contenido lingüístico, que se reserva exclusivamente para los receptores originales o a aquellos receptores meta con conocimientos de la lengua origen.

6. Conclusiones

Este estudio ha puesto de manifiesto la falta de consenso y homogeneidad que existe en el ámbito de la traducción de canciones presentes en las películas. Los principales factores que inciden en la decisión de traducir o no la canción, la elección de modalidad, así como las prioridades del traductor con respecto a la fidelidad en forma y contenido son, por lo que hemos podido observar en nuestro análisis, la competencia lectora del público receptor; el género en el que se inscribe el producto, ya que puede determinar la importancia que desempeña el componente musical, la función de la canción en la trama, así como la forma en la que esta se presenta en el producto y, por último, la persona que interpreta la canción.

Tras el análisis, se observa que la no traducción es la estrategia menos empleada. Por su parte, el doblaje es la más utilizada, a pesar de que la subtítulos le esté ganando terreno con el paso del tiempo. Se aprecia un consenso de modalidad en el género musical, en el que predomina la subtítulos, así como en el de animación (infantil y no infantil), en el que prima el doblaje, salvo en el caso de las canciones no originales, que no se traducen. Por todo ello, la traducción de canciones es un campo que merece una mayor investigación debido al papel que desempeña en los productos audiovisuales. Queda de manifiesto que la traducción de canciones supone un gran desafío para los traductores, pues requiere una meditada toma de decisiones sobre diferentes restricciones y prioridades, tales como el referente visual, la carga humorística o la aportación a la trama, entre otros factores.

Dada la limitación del tamaño del corpus seleccionado para el presente estudio, no se pueden extrapolar los resultados obtenidos al grueso de los productos cinematográficos. No obstante, se espera que este trabajo incentive la realización de estudios más extensos y específicos en el área, por ejemplo, centrados en una única modalidad, en un tipo de público receptor e incluso que se extiendan nuevas líneas de investigación hacia otros productos audiovisuales. Con ello, se podría ahondar en un problema de traducción actual y con múltiples aproximaciones según el público receptor y la relevancia de la canción en la trama del producto audiovisual.

Referencias

- Agost, R., *La traducció audiovisual: el doblatge* (Tesis doctoral inédita). Universitat Jaume I, 1996.
- Agulló, B., “Technology for subtitling: a 360-degree turn”, *Hermeneus* 22 (2020), 11-40. doi: <http://doi.org/10.24197/her.22.2020.11-40>.
- Ariza, M., “Consideraciones acerca de la traducción de los elementos culturales en el doblaje de los dibujos animados”, en: Ruiz Miyares, L., Álvarez Silva, M. R. y Muñoz Alvarado, A. (eds.), *Actualizaciones en comunicación social*. Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada 2013, 240-244, disponible en: http://www.mercedesariza.com/publicaciones/consideraciones_acerca_de_la_traducccion.pdf [último acceso: mayo 2021].
- Baños, R., *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete vidas y Friends* (tesis doctoral inédita). Universidad de Granada, 2009, disponible en: <https://mapaccess.uab.cat/publications/phd-thesis/la-oralidad-prefabricada-en-la-traducccion-para-el-doblaje-estudio> [último acceso: abril 2020].
- Bosseaux, C., “The translation of song”, en Malmkjær, K. y Windle, K. (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Londres: Oxford 2011, 132-141. doi: <http://10.1093/oxfordhb/9780199239306.001.0001>.
- Castro Roig, X., “Características del traductor audiovisual”, en Bravo, J. M. (ed.), *Nuevas perspectivas de los estudios de traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid 2020, 175-186.
- Cerezo Merchán, B., *La didáctica de la traducción audiovisual en España: Un estudio de caso empírico-descriptivo* (tesis doctoral inédita), Universidad Jaume I, 2012. Disponible en <https://www.tdx.cat/handle/10803/83363> [último acceso: abril 2020].
- Chaume, F., *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra Ediciones 2005.
- Chaume, F., *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome 2012.
- Chaume, F., “Audiovisual Translation Trends: Growing Diversity, Choice, and Enhanced Localization”, en: Esser, A., Smith, I. R. y Bernal-Merino, M. Á. (eds.), *Media Across Borders. Localising TV, Film and Video Games*. Londres: Taylor & Francis 2016, 74-90. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315749983>.
- Cliffé, D., *Thriller, Horror, Hacker, Spy: The Hacker Genre in Film and Television from the 1970s to the 2010s* (tesis doctoral inédita), De Monfort University, 2018. Disponible en: <https://dora.dmu.ac.uk/handle/2086/16358> [último acceso: abril 2020].
- Cotes Ramal, M. M., “Traducción de canciones: Grease”, *Puentes* 6 (2005), 77-86.
- De los Reyes, J., “La traducción de canciones en el cine de animación: Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de *Let it go*”, *Savoir en prisme* 4 (2015), 199-213.
- Desblache, L., *Music and translation: New mediations in the digital age*. Londres: Palgrave Macmillan 2019.
- Díaz Cintas, J., *La traducción audiovisual: el subtítulo*. Salamanca: Almar 2002.
- Franzon, J., “Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance”, *The Translator* 14 (2008), 373-399. doi: <http://10.1080/13556509.2008.10799263>.
- García Aguiar, L. C. y García Jiménez, R., “La influencia del sistema meta en traducción: el doblaje de *Los Picapiedra* al español neutro”, *Estudios de Traducción* 1 (2011), 127-138. doi: <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36482>.
- Garrido, S. y Davidson, J. W. “The modern funeral and music for celebration: Part II”, en Davidson, J. W. y Garrido, S. (eds.), *Music and mourning*. Londres: Routledge 2016, 18-30.
- Goodspeed, T. B., “Environmental Shocks and Sustainability in Microfinance: Evidence from the Great Famine of Ireland”, *The World Bank Economy Review* 32, 2 (2016), 456-481.
- Gorlée, D. L., *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*. Nueva York: Rodopi 2005.
- Guevara, A., *Locución: el entrenador personal*. Buenos Aires: Galerna 2003.
- Halfyard, J. K., “Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero”, en: Richardson, J., Gorbman, C. y Vernallis, C. (eds.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press 2013, 171-193. doi: <http://10.1093/oxfordhb/9780199733866.013.0009>.
- Kirkendoll, E., “*Slightly Overlooked Professionally*”: *Popular Music in Postmillennial Romantic Comedies* (tesis doctoral inédita), disponible en: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1531250614267114&disposition=inline [último acceso: abril 2020].

- Kooijman, J., “The true voice of Whitney Houston: commodification, authenticity, and African American superstardom”, *Celebrity Studies* 5, 3 (2014), 305-320. doi: <https://doi.org/10.1080/19392397.2014.911110>.
- León Alonso, P. M., “The nightmare before dubbing. Song translation for dubbing animation films from Disney factory”, *Translatters. International Journal of Translation and Interpreting* 2, 1 (2019), 75-108.
- Low, P., “Singable Translations of Songs”, *Perspectives: Studies in Translatology* 11 (2003), 87-103. doi: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>.
- Low, P., “The Pentathlon approach to translating songs”, en: Goriée, D. L. (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Nueva York: Rodopi 2005, 185-212.
- Low, P., *Translating song: Lyrics and texts*. Londres: Taylor & Francis 2016.
- Martí Ferriol, J. L., “Nueva aproximación al cálculo de velocidades de lectura de subtítulos”, *TRANS* 16 (2012), 39-48.
- Martínez Sierra, J. J., *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales: El caso de Los Simpson* (tesis doctoral inédita), Universidad Jaume I, 2004. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10803/10566> [último acceso: abril 2020].
- Martino, P., “San Jerónimo: traductor y traductólogo”, en: Vega Cernuda, M. A. (ed.), *La traducción: balance del pasado y retos del futuro*. Alicante: Aguacilara 2008, 453-466.
- Marx, C., *Writing for animation, comics, and games*. Waltham: Focal Press 2007.
- Porta, A. y Herrera, L., “La música y sus significados en los audiovisuales preferidos por los niños”, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación* (2017), 83-92.
- Qin, J., “Research on the Name and Nature of Song Translation”, en Xiao, X. (ed.), *International Conference on Education Innovation and Social Science (ICEISS 2017)*. París: Atlantis Press 2017, 93-96. doi: <https://doi.org/10.2991/iceiss-17.2017.23>.
- Repullés Sánchez, F., *La traducción de películas de animación: las producciones de la era pos-Disney; una nueva era en los dibujos animados* (tesis doctoral inédita), Universidad del País Vasco, 2015. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18523> [último acceso: abril 2020].
- Sánchez-Labela Martín, I., “Estilos de familias en las series de animación. Análisis de contenido de las series del canal temático infantil Neox-Kidz”, en: Muñoz Fernández, N., Ortega Pérez, A. M. y de Oliveira, J. S. (coords.), *Aportación interdisciplinaria a los retos de la comunicación y la cultura en el siglo XXI*. Sevilla: Egregius 2018, 163-180.
- Serandi Manuel, R. y Rodríguez Martínez, M. C., “El trasvase de la funcionalidad de los referentes sexuales en la animación para adultos”, *Hikma* 19, 1 (2020), 139-165.
- Serrano Fernández, L., “Back to the Future en España: La traducción de los elementos culturales inglés-español en la película *Regreso al futuro*”, *TRANS* 6 (2002), 197-211. doi: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2002.v0i6.2938>.
- Smith, S., *The Musical: Race, gender and performance*. Londres: Wallflower 2005. doi: <https://doi.org/10.1017/S0261143008008088>.
- Tamayo, A. y Chaume, F., “Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad”, *Linguae* 3 (2016), 301-336.