

**TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN**

TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**LA TRADUCCIÓN EN EL CINE MUSICAL:
ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA ADAPTACIÓN DE
LAS CANCIONES EN *MARY POPPINS* Y SU SECUELA,
*EL REGRESO DE MARY POPPINS***

Autora: Paula Pérez Gómez

Tutor: Julio de los Reyes Lozano

Fecha de lectura/ Data de lectura:



Resumen/ Abstract:

El presente trabajo es un análisis comparativo de cuatro canciones pertenecientes a los filmes *Mary Poppins* (1965) y *El Regreso de Mary Poppins* (2018) donde evalúo cuál es el procedimiento de traducción empleado para adaptar la banda sonora de cada una de las películas. A lo largo de mi análisis incluiré cuáles son los aspectos que más relevancia tienen a la hora de traducir un musical en la actualidad y analizaré si la escala de prioridades utilizada se diferencia a la empleada para el doblaje de un musical en los años 60. Lo haré fijándome en si las nuevas canciones consiguen ser cantables, claras, transmitir el mensaje, ser pegadizas y, sobre todo, disfrutables, para cumplir el propósito de alegrar a pequeños y mayores.

The present study is a comparative analysis of four songs belonging to the dubbing Spanish version of the films *Mary Poppins* (1965) and *Mary Poppins Returns* (2018). During the analysis, I will assess the process carried out to translate for dubbing both original soundtracks, as well as include the key aspects to consider in the translation of a musical film nowadays. I will examine what are the differences observed between these aspects and the criteria taken into account when translating for dubbing a musical film in the 1960s. To achieve this, I will put an emphasis on the new songs in order to evaluate their singability and naturalness, as well as review whether they are communicative, catchy or —more importantly— enjoyable, in a way that they can fulfil their final purpose: please both children and adults.

Palabras clave/ Key words:

traducción de canciones, doblaje, adaptación musical, secuela, Mary Poppins

song translation, dubbing, musical adaptation, sequel, Mary Poppins

Nota: Las imágenes mostradas a lo largo del trabajo son propiedad de Walt Disney Pictures y se utilizan solamente para fines académicos y de investigación.

Índice de contenidos

INTRODUCCIÓN.....	5
MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN	6
OBJETIVOS.....	6
ESTRUCTURA DEL TRABAJO	7
1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y EL DOBLAJE.....	8
1.1. EL DOBLAJE COMO MODALIDAD DE TAV	8
1.2. TIPOS DE SINCRONÍA	8
2. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES PARA EL CINE MUSICAL.....	10
3. METODOLOGÍA Y CORPUS	13
3.1. ESTUDIO PREVIO DEL CORPUS.....	13
3.2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS	17
3.3. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	17
4. ANÁLISIS	21
4.1. CON UN POCO DE AZÚCAR	22
4.2. LO PODÉIS IMAGINAR	25
4.3. NO DURMÁIS.....	32
4.4. DONDE VA LO QUE SE PERDIÓ.....	34
4.5. RESULTADOS	39
5. CONCLUSIONES	43
5.1. CONSECUCIÓN DE OBJETIVOS	43
5.2. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS.....	44
6. BIBLIOGRAFÍA.....	46
7. FILMOGRAFÍA	48

Índice de ilustraciones y tablas

Ilustración 1: Clasificación de técnicas de traducción de Martí Ferriol	18
Ilustración 2: Imagen de un barco pirata que contrarresta pérdida de información	30
Ilustración 3: Mundo ficticio accesible a través de los cuadros de tiza de Bert	32
Tabla 1: Ficha del doblaje de «El regreso de Mary Poppins»	15
Tabla 2: Listado de canciones e intérpretes	16
Tabla 3: «Con un poco de azúcar»	22
Tabla 4: Ejemplo de sintaxis complicada	24
Tabla 5: Ejemplo de mimetismo absoluto	25
Tabla 6: Ejemplo de mimetismo absoluto con alargamiento de nota musical	25
Tabla 7: «Lo podéis imaginar»	27
Tabla 8: Ejemplo de rimas perfectas	27
Tabla 9: Ejemplo de reproducción de aliteración	28
Tabla 10: Ejemplo de técnica de omisión	29
Tabla 11: Ejemplo de técnica de reducción	30
Tabla 12: Ejemplo de técnica de creación discursiva	31
Tabla 13: Ejemplo de alteración silábica por exceso (ligado de dos sílabas)	31
Tabla 14: Ejemplo de alteración silábica por exceso (aprovechamiento de silencio)	31
Tabla 15: Ejemplo de mimetismo absoluto	32
Tabla 16: «No durmáis»	33
Tabla 17: Ejemplo de sincronía fonética como condicionante del sentido	33
Tabla 18: «Donde va lo que se perdió»	36
Tabla 19: Ejemplo de rima asonante	36
Tabla 20: Transvase de sentido completo	37
Tabla 21: Ejemplo de mantenimiento de sincronía fonética y cinésica	38
Tabla 22: Ejemplo de mimetismo relativo	38

INTRODUCCIÓN

MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

La traducción de las canciones (TC) es uno de los aspectos dentro de la disciplina traductora menos estudiados e investigados, a pesar de que la música es un elemento que aparece con frecuencia en multitud de textos audiovisuales, donde tiene una gran relevancia, en especial en el cine musical, aunque no exclusivamente (De los Reyes Lozano, 2017).

El tipo de texto que más representa la intersección entre música y traducción audiovisual es sin duda la canción. En este trabajo, a través del análisis de la banda sonora de dos películas musicales adaptadas para el doblaje, pretendo extraer una serie de conclusiones acerca de cuál es la forma de traducir canciones para el cine musical en la actualidad y si existen diferencias con el procedimiento que se utilizaba para traducir un musical en los años 60. Para ello, se han seleccionado dos películas basadas en el mismo personaje de la serie literaria de P. L. Travers: se trata de *Mary Poppins*, adaptada al doblaje español en 1965 (aunque originalmente estrenada un año antes) y *El Regreso de Mary Poppins*, su secuela, estrenada y doblada en 2018.

Basar mi proyecto final de carrera en dos musicales es una guinda perfecta que me ha permitido reflexionar sobre uno de los aspectos de la traducción que más me apasionan: la traducción de canciones. Asimismo, indagar sobre todos los factores, restricciones y demás tipos de consideraciones que se tienen en cuenta para la adaptación de canciones me ha permitido comprobar la complejidad del proceso, aunque de ninguna manera me ha desmotivado, ya que he sido testigo del interesante proceso creativo que hay detrás.

OBJETIVOS

Antes de plantear los objetivos que deseo alcanzar, es importante formular los diferentes interrogantes que van a guiar mi investigación: ¿cómo es el doblaje de una secuela musical cincuenta años después del estreno de su predecesora?; ¿ha cambiado la forma de traducir las canciones en la actualidad?, ¿puede *El Regreso de Mary Poppins* arrojar alguna pista sobre qué elecciones son acertadas y cuáles se pueden mejorar?

Para responder a estas cuestiones, el objetivo principal de este trabajo es efectuar un análisis comparativo de la adaptación de canciones de las dos películas englobadas en la misma serie literaria: *Mary Poppins* y *El Regreso de Mary Poppins*.

A tal fin, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Describir los procesos de doblaje y adaptación de un corpus bilingüe (inglés-español), formado por cuatro canciones pertenecientes a las bandas sonoras de las películas, dos de *Mary Poppins* y dos de *El Regreso de Mary Poppins*.
- Investigar sobre los criterios valorados y las técnicas de traducción empleadas para cada versión y establecer las diferencias.
- Indagar sobre los factores más influyentes a la hora de producir una adaptación musical de éxito.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Para alcanzar los objetivos expuestos, he estructurado el trabajo en siete capítulos, que se suceden tras la introducción inicial. El primero presenta las consideraciones teóricas sobre la traducción audiovisual y el doblaje. A continuación, el segundo capítulo profundiza sobre la traducción de canciones. En él se revisan las aportaciones de diversos autores y autoras respecto al tratamiento de las canciones en la traducción audiovisual y se indaga en el caso concreto de la adaptación de canciones para una película musical.

Una vez establecido el marco teórico, se presenta la metodología en el capítulo tercero, a través de un modelo de análisis que me permitirá alcanzar los objetivos propuestos. En la metodología también se explican las fases del trabajo y los criterios de selección del corpus. Más tarde, se procede a la parte de análisis, en el capítulo cuatro. En esta, se describen los procedimientos traductológicos puestos en práctica para adaptar cuatro canciones: dos pertenecientes a la película primera y otras dos de la secuela. Tras el análisis, los datos se valoran de forma global y se presentan las diferencias y similitudes.

En el capítulo número cinco, se exponen las conclusiones, donde se interpretan los resultados obtenidos y se reflexiona sobre los mismos, para terminar señalando algunas líneas de investigación futuras. A continuación, se incluye un capítulo tanto de Bibliografía como de Filmografía, ambas ordenadas alfabéticamente.

1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y EL DOBLAJE

1.1. EL DOBLAJE COMO MODALIDAD DE TAV

Una de las variedades incluidas en la disciplina traductora es la denominada traducción audiovisual, abreviada como TAV, que se manifiesta a través de diversas modalidades, como por ejemplo el doblaje o la subtitulación, dos de las prácticas con mayor presencia en el medio audiovisual y que, según Chaume (2003: 15), es «una modalitat de traducció que inclou els processos de transferència interlingüística i intercultural d'aquells textos que transmeten, com a mínim, informació acústica i informació visual simultàniament».

El mismo autor (2004: 30) señala que la información que debe traducirse se expresa a través de diferentes canales, entre los que se encuentran:

Canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.).

Por tanto, podemos definir la TAV como una modalidad de traducción específica y de naturaleza multimodal, en la que convergen diversos códigos para la creación del mensaje. Estos códigos o signos interactúan y se complementan entre sí para crear el todo coherente en que resulta el texto audiovisual. Así, la relación entre los diversos signos en TAV puede reforzar un mensaje o ayudarnos a no tener que explicitar un elemento que aparece en pantalla. Sin embargo, en ocasiones, cuando el código icónico confluye con el verbal, puede llegar a actuar como factor restrictivo a la hora de hacer el trasvase del mensaje original.

En el caso del doblaje, la modalidad que se ha escogido para traducir *Mary Poppins* y *Mary Poppins Returns* al español de España, consiste en: «replacing the original track of a film's (or any audiovisual text) source language dialogues with another track on which translated dialogues have been recorded in the target language» (Chaume, 2012: 1). Una de sus mayores restricciones se encuentra en el respeto de las sincronías, que se tratan en el siguiente apartado.

1.2. TIPOS DE SINCRONÍA

El principal motivo por el que se elige doblar una película u otro tipo de texto audiovisual es hacer disfrutar del producto audiovisual sin que el espectador sea consciente de que está viendo un producto foráneo. En este sentido, todo doblaje aspira a mantener una sensación de realismo, algo que se consigue a través de las sincronías.

Según Fodor (1976, citado en Richart, 2009) existen dos tipos de sincronías:

La primera, apodada «de caracterización», permite asociar una voz determinada a un aspecto físico que encaje con el tipo de voz escuchada. El «sincronismo de contenido», por su parte, consiste en que la traducción sea fiel al mensaje original. Por último, el «fonético» hace referencia a la relación entre los sonidos y los movimientos articulatorios de los actores evidentes en la imagen.

Para las sincronías de tipo visual, Chaume (2003: 129-130) propone tres denominaciones distintas (conjuntamente denominadas como ajuste):

La primera, isocronía, tiene que ver con el respeto de la duración de los enunciados de los actores en pantalla, que en el caso del doblaje tiene que ser total para cumplir con los estándares de calidad de un doblaje bueno y profesional.

La segunda sincronía está referida a los movimientos bucales de los actores: la sincronía fonética. La traducción debe hacer coincidir las consonantes labiales y labiodentales, así como las vocales abiertas del enunciado original, atendiendo a los primeros planos y, especialmente, los planos de los labios detallados.

El respeto por los movimientos corporales también es una de las prioridades a las que aspirar para garantizar un doblaje de calidad: la traducción debe ser coherente con los gestos y objetos evidentes en pantalla. A esto se le denomina sincronía cinética.

2. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES PARA EL CINE MUSICAL

Tomando como punto de partida la noción basada en el *skopos* que propone Franzon (2008: 374), la traducción de canciones parte de la idea de que las canciones cumplen una función dada dependiendo del contexto donde aparecen. Es decir, lo que en última instancia determina la estrategia elegida para traducirlas es, en realidad, la función que tengan. Si, por ejemplo, el objetivo último de la canción es que sea interpretada, es esencial que sea cantable. La cantabilidad la define como «the attainment of musico-verbal unity between the text and the composition» (Franzon, 2008: 375). La determinación de la estrategia para traducir canciones viene condicionada, por tanto, por su propósito o *skopos*.

Las diferentes opciones que propone Franzon en su artículo de 2008 para la traducción de las canciones tienen más que ver con su tratamiento a nivel macrotextual y, en el caso del cine musical, será necesario, empleando la terminología de Franzon, adaptar la nueva letra a la música original.

Antes de centrarnos en las decisiones de traducción a nivel interno, es interesante incluir la definición de TC de Martínez y González (2009: 1).

Se trata de una actividad lingüística destinada a descifrar los códigos de un mensaje de origen y a reproducir por transferencia de sentido y de estilo los mismos códigos en un mensaje de destino, considerando, además, el vínculo que ambos mensajes tendrán con el discurso musical.

El posicionamiento de los autores respecto a la estrecha relación que el discurso original guarda con la música coincide con una de las pautas propuestas por Low (2003: 91), según la cual «the target text must sound as if the music had been fitted to it, even though it was actually composed to fit the source text».

Peter Low es uno de los autores que más ha profundizado en cuáles son los aspectos a tener en cuenta para traducir canciones. Más que indagar en el cuándo o por qué se traducen, lo relevante en su teoría es que se centra en el cómo. Denominada como el “Principio del Pentatlón” (Low, 2005: 191-199), se sirve de la analogía del atleta, que intenta puntuar alto en todas las pruebas ejecutadas, para ilustrar que el traductor también debe mantener los cinco criterios de la traducción de canciones en una posición elevada. Para conseguir que una canción sea cantable, el

traductor debe aspirar a respetar en lo posible todos los criterios sin priorizar unos sobre otros, sin considerar que alguno deba preservarse a toda costa y, en conjunto, atendiendo a cada uno de ellos de forma equilibrada.

El primer criterio, la cantabilidad, se refiere a que la nueva interpretación cumpla su propósito en términos de interpretación, fácil comprensión por parte del espectador (a través de un léxico fácilmente comprensible) y, en esencia, igual o similar efectividad que el original en términos del disfrute del espectador.

El criterio del sentido, por su parte, se entiende en términos más amplios que en la mayoría de textos convencionales (como, por ejemplo, los informativos). En el caso de las canciones, es esencial mantener un enfoque flexible para transmitir el contenido global, llegando a incluir términos que en otros contextos no resultarían apropiados. Hay que tener en cuenta que no conviene excederse en el número de sílabas.

En el caso de la naturalidad, es importante que las canciones empleen léxico y expresiones habituales en el idioma de llegada y que resulten familiares. Esto significa que deben evitarse tanto estructuras sintácticas complejas como palabras difíciles de pronunciar que impidan una comprensión clara de los versos. En palabras de Low (2003: 95):

A song text must communicate effectively on first encounter (...) A singable translation is not worth making unless it is understood while the song is sung.

Respecto a la rima, es uno de los criterios que contribuye a dar forma a la canción, por lo que será aconsejable mantenerla sobre todo a final de verso, aunque no necesariamente de la misma forma (consonante) o la misma cantidad de veces.

Como último criterio, Low introduce el ritmo. Para mantenerlo, no hay que limitarse a un determinado número de sílabas; también se deben considerar los golpes de voz y la longitud de algunas notas musicales.

En el caso que nos ocupa, el cine musical, estas consideraciones sobre la TC se integran dentro del engranaje que supone el texto fímico donde, como ya se ha indicado, se unen varios códigos semióticos a través de dos canales de transmisión, acústico y visual (Chaume, 2004).

Como mi objeto de estudio se centra en dos películas pertenecientes a este género cinematográfico, me gustaría a continuación esbozar alguna de sus particularidades.

Según Di Giovanni (2014: 297), el cine musical, más que cualquier otro género cinematográfico, está formado por complejos componentes expresivos. En el musical, los elementos verbales y no verbales no pueden entenderse de forma separada. Y continúa señalando que (Di Giovanni, 2014: 298-299):

The basic unit of the film musical's language is undoubtedly the *musical* number, which features in all musicals and which can be further divided into dance numbers, duets, songs, etc. According to its function within the film narrative, the musical number can take up many different forms. When it implies singing, therefore also the presence of verbal elements (lyrics), it can be fully integrated into the dialogues and evolve naturally from the verbal exchanges between characters; it can function as the voiced representation of a character's thoughts and reflections; or it can be used to highlight the climax of the story.

Por lo tanto, las canciones que forman parte de un musical contienen una parte importante del argumento y ejercen una función narrativa. Esta «carga argumental», tal y como la denomina Comes (2010: 189), es otro de los factores por los que se decide traducir la letra de una canción. Las canciones, además, no solamente permiten que avance la trama, también sirven para explorar los temas que esta vehicula.

3. METODOLOGÍA Y CORPUS

3.1. ESTUDIO PREVIO DEL CORPUS

- La secuela

Tal y como señala Cascajosa Virino (2006), una secuela es una prolongación del universo de la película original a través de una expansión diegética, cuyos procedimientos incluyen desde la recuperación de los protagonistas originales hasta la reutilización del mismo planteamiento narrativo.

El Regreso de Mary Poppins supone uno de los intervalos más largos de la historia del cine, con un transcurso de 54 años entre película original y continuación. Sin embargo, esta no es la primera vez que la productora Walt Disney decide recrear una historia anterior. Si hacemos una búsqueda de las últimas películas musicales de Walt Disney Pictures estrenadas en España, aparecen películas como *La bella y la bestia* (Bill Condon, 2017), *Aladdin* (Guy Ritchie, 2019) o *El rey león* (Jon Favreau, 2019). Las tres constituyen recreaciones de las películas de animación homónimas, en que esta vez la animación se ha llevado a la realidad. Esta práctica, conocida como *remake*, ha ido ganando más y más presencia en Hollywood en los últimos años.

Otros gigantes de la producción audiovisual como Netflix también se han sumado a esta vuelta a los escenarios ficticios previos. El objetivo último de estas recreaciones de universos conocidos, que no solo se manifiestan en forma de *remake* sino que también se producen la tratada secuela y las precuelas, es atraer a los espectadores. Conmovidos por las series y películas que veían cuando eran niños, los que vivieron la época dorada de estas películas originales consumen en tropel las nuevas creaciones en un intento de alimentar la nostalgia que les producen.

Por ejemplo, en 2016, Netflix lanzó *Stranger Things*. Aunque no fotocopia ninguna historia o trama en concreto, combina multitud de elementos y referencias a la cultura estadounidense de la época de los 80. La colorida vestimenta, los peinados llenos de rizos, la incorporación de marcas como Coca-Cola o Burger King... sería imposible citar todos los ejemplos.

La nueva secuela de *Mary Poppins* también intenta llevar al espectador a la atmósfera de la original, aunque no con el éxito esperado, de acuerdo con diversos medios y datos de taquilla. Según *Deadline Hollywood*, medio acreditado de noticias

de última hora, solamente consiguió «a total of \$32.3 million over its first five days, finishing below expectations»¹. Otros medios como Metacritic se muestran más favorables, aunque, con una puntuación media de 65, concluyen que la secuela es agradable pero no memorable².

A propósito de lo memorable: partimos de que la banda sonora del clásico en castellano tuvo un éxito histórico, así que una adaptación apropiada de la nueva banda sonora se convierte en una pieza clave para su acogida. Es por eso que analizar dos canciones de la secuela en español y compararlas con dos canciones pertenecientes al doblaje del clásico nos parece un proceso muy interesante del que podemos extraer numerosos conocimientos y que, esperemos, revele información interesante.

Es necesario apuntar que no se va a proporcionar tanta información sobre el doblaje de la película original, puesto que en la red hay disponible mucha bibliografía al respecto. Por citar algunos ejemplos, el trabajo de fin de grado de Alzueta Pérez (2016) analiza el proceso de doblaje de *Mary Poppins* al español y al catalán. En él, encontramos información sobre el argumento y sobre los actores y actrices encargadas de doblar a los personajes de la película. El trabajo de fin de grado de García Gil (2016), por otro lado, hace más hincapié en la adaptación de las letras al castellano de la película original, un encargo realizado por Ernesto Santandreu y dirigido por Felipe Peña.

En *El Regreso de Mary Poppins*, somos testigos de la vuelta de Mary Poppins a la casa de la Calle del Cerezo para ayudar a la siguiente generación de la familia Banks. Los niños de la película original ya son adultos y uno de ellos, Michael, tiene tres hijos: Annabel, John y Georgie. La niñera mágica tratará de devolver la alegría y la magia que falta en sus vidas tras la trágica pérdida de su madre. El antiguo deshollinador ha sido reemplazado por el que un día fue su aprendiz, Jack, interpretado por Lin-Manuel Miranda, mientras que el papel de la niñera protagonista esta vez lo desempeña Emily Blunt. El marco temporal de la nueva narración se sitúa en 1930, veinte años después del final de la época eduardiana en que se enmarca *Mary Poppins*. Esta vez la ciudad de Londres está afectada por la Gran Depresión.

¹ <https://deadline.com/2018/12/aquaman-bumblebee-christmas-thursday-night-previews-weekend-box-office-1202524462/>

² <https://www.metacritic.com/movie/mary-poppins-returns>

- Aspectos profesionales

La película está dirigida por Rob Marshall a partir de un guion de David Magee y una historia adaptada por John DeLuca y el mismo Marshall. Al igual que su predecesora, la historia se basa en el universo de ficción de las novelas de P. L. Travers. Curiosamente, la recién estrenada secuela se inspira en mayor medida en esta serie literaria: incluye otros personajes de los libros, muestra el carácter más riguroso de la protagonista de las novelas y aporta más historietas a modo de lecciones. Rob Marshall revela que, tras una lectura meditada de la serie completa de la escritora, llegaron al mensaje que querían ofrecer: a medida que nos hacemos adultos, nos volvemos más cínicos, perdemos la ilusión y dejamos de mirar la vida con los ojos de niño.³

Esta película musical y familiar, al estar dirigida principalmente a un público juvenil, conserva la convención de doblar todas las secuencias, incluidas las canciones, de gran carga narrativa. Al fin y al cabo, el objetivo final de este tipo de productos es el disfrute de grandes y pequeños, y la forma de garantizarlo es optar por el doblaje y la adaptación completa.

A continuación, presento una tabla con los principales encargados de la adaptación de la película. Seguido de esto, incluyo una reflexión de la traductora donde comenta cómo afrontó el encargo.

Tabla 1: Ficha del doblaje de «El regreso de Mary Poppins»	
Título original	Mary Poppins Returns
Traductora	María José Aguirre de Cárcer
Ajustador	Juan Logar Jr.
Co-director de diálogos	Manuel Osto
Traductor-adaptador	Miguel Ángel Varela
Co-director musical	Miguel Ángel Martín del Rincón
Estudio de grabación	SDI MEDIA
Distribuidora para España	Walt Disney Studios Motion Pictures International

³ <http://thescreeningroom.ph/rob-marshall-creates-an-original-musical-for-the-big-screen-with-mary-poppins-returns/>

Gracias al blog de traducción Lauratraduccion.com, dedicado, entre otras cosas, a compartir entrevistas sobre figuras conocidas del mundo de la traducción audiovisual, he podido incluir en mi trabajo un fragmento de una entrevista a la traductora María José Aguirre de Cárcer:⁴

En el caso de *El Regreso de Mary Poppins*, yo traduje la letra intentando no hacer frases extremadamente largas, marcaba la rima, si era asonante, consonante, etc... Todo lo que pudiera ayudar al letrista. Pero es el letrista quien tiene la libertad de cambiar y encajar todo para que rime, para adaptarse a la melodía, y eso, en este caso, lo hizo Miguel Ángel Varela.

La banda sonora la componen nueve canciones originales, escritas por Marc Shaiman y Scott Wittman. Aunque la banda sonora es original, algunas canciones incluyen reminiscencias instrumentales que referencian a las melodías de la primera película.

Por último, se incluyen los títulos de las canciones en español e inglés junto con los intérpretes encargados de cada una de ellas.

Tabla 2: Listado de canciones e intérpretes	
1. Bajo el cielo de Londres (<i>Underneath the Lovely London Sky</i>)	Ivan Labanda
2. Una conversación (A <i>Conversation</i>)	David Robles
3. Lo podéis imaginar (<i>Can you imagine that</i>)	Isabel Valls
4. Royal Doulton Musical Hall	Isabell Valls e Ivan Labanda
5. Por su tapa un libro no deberéis juzgar (<i>A cover is not the book</i>)	Isabell Valls e Ivan Labanda
6. Donde va lo que se perdió (<i>The place where the lost things go</i>)	Isabel Valls
7. El mundo panzarriba (<i>Turning Turtle</i>)	Sonia Dorado
8. Esta luz maravillosa (<i>Trip a little light fantastic</i>)	Ivan Labanda
9. Siempre hacia arriba irás (<i>Nowhere to go but up</i>)	María Teresa Neila

⁴ <http://www.lauratraduccion.com/2019/02/en-estos-nuevos-articulos-entrevistare.html>

3.2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS

Debido a las limitaciones propias de un trabajo de estas características, no ha sido posible analizar la totalidad de las canciones de las dos películas, por lo que el corpus final de trabajo está compuesto por un total de cuatro canciones, analizadas por pares. Cada par comparte un eje común: representan el mismo momento dentro de la estructura narrativa y están interpretadas por el mismo personaje.

La razón por la que he optado por comparar dos películas que se llevan tantos años de diferencia se debe a mi interés por analizar de qué forma ha variado la forma en que se traducían las canciones en el pasado y cómo es el proceso desarrollado hoy en día para esta tarea. Asimismo, será interesante comprobar las referencias al universo literario de *Mary Poppins* contenidas en la secuela.

Para extraer las letras he recurrido a la ficha de *Mary Poppins* de la base de datos en línea *El doblaje*, donde se puede descargar un archivo PDF con la transcripción de las canciones. Las letras de la secuela, por otra parte, he tenido que transcribirlas a partir de los subtítulos de la película (en mi caso la versión digital disponible en iTunes).

3.3. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Como la estrategia macrotextual de ambas películas, siguiendo la clasificación de Franzon (2008), está claramente definida (traducción y adaptación completa a través del doblaje), mi metodología se centrará en las distintas elecciones traductológicas a nivel microtextual. Para ello, me basaré en el “Principio del Pentatlón” de Low (2003), las técnicas de traducción audiovisual de Martí Ferriol (2013) y los métodos para mantener el ritmo de Cotes (2005).

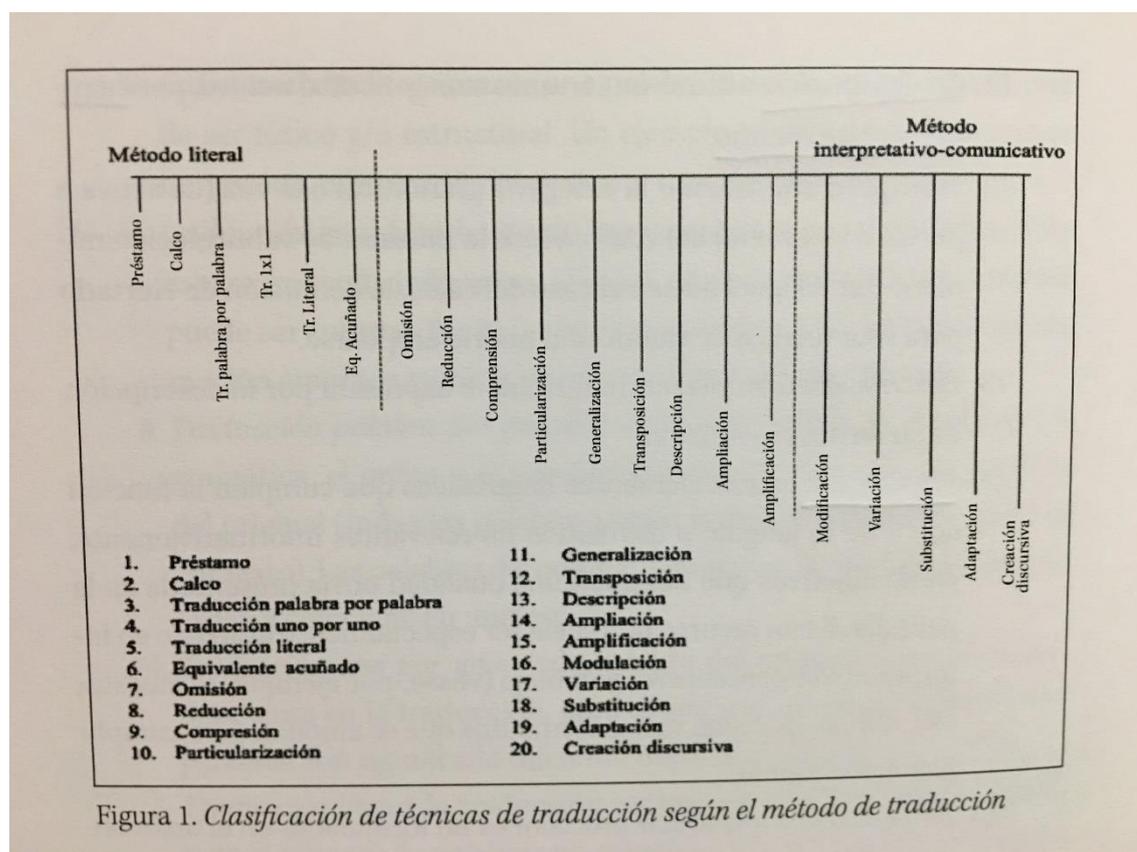
Mi modelo de análisis examinará la cantabilidad, las técnicas para realizar el transvase de contenido, la naturalidad, la rima y el ritmo. Al mismo tiempo que se detalla el análisis, se incluirán las restricciones visuales como un criterio transversal que afecta a todos los factores anteriores. Basándome en el enfoque interdisciplinar de Chaume (2004), que tiene en cuenta tanto el código iconográfico (imagen) como los códigos de planificación (tipos de planos cinematográficos), trataré de demostrar que el factor visual es imprescindible para la traducción de canciones en el cine musical.

Para evaluar el respeto de la cantabilidad, uno de los aspectos que propone Low (2003: 93) evaluaré principalmente el mantenimiento de las rimas, el uso de

expresiones naturales, el respeto del ritmo, el mantenimiento de figuras estilísticas que crean armonía y, en general, todo lo que contribuye a la creación artística y al cumplimiento del *skopos*: el disfrute y la emoción del espectador.

Para analizar el contenido de los versos, me basaré en las técnicas de traducción que Martí Ferriol incluye en el libro «El método de traducción: Doblaje y subtitulación frente a frente» (2013: 119-122). Tal y como aparece en la fotografía, son un total de veinte.

Ilustración 1: Clasificación de técnicas de traducción de Martí Ferriol



La razón por la que he utilizado estas técnicas es que la taxonomía que propone Martí Ferriol me parece una de las más comprensivas, además de estar centrada en la variedad audiovisual. El orden en que clasifica las diferentes técnicas también es muy útil porque lo hace según el método de traducción utilizado: así, los números más bajos corresponden a técnicas que favorecen el método literal y, según aumenta el orden, las técnicas apuntan hacia un método de traducción más «interpretativo-comunicativo», según apunta (2013: 119).

En las ocasiones en que el sentido no se mantenga de ninguna de las formas detalladas por Martí Ferriol, señalaré las modificaciones sustanciales del verso original como cambios de sentido.

En referencia al ritmo, me serviré de los distintos métodos acuñados por Cotes en su artículo de 2005. En él explica que para ajustar las sílabas de una traducción se debe atender a los tiempos y a las notas musicales, sin considerar la métrica de los versos como si se tratara de poesía, ya que en la TC todas las sílabas cuentan. Cotes pone el ejemplo de que una sílaba puede estar desdoblada en dos notas musicales o, por el contrario, dos sílabas se pueden ligar para ocupar la duración de una sola nota musical (2005: 82). Es por ello que el traductor no debe reproducir necesariamente el mismo número de sílabas que hay en el texto original; a lo que ha de ajustarse es a los parámetros musicales, que son los que imponen el ritmo y la acentuación de las sílabas.

Los distintos métodos que propone la autora se pueden combinar en una misma canción. Son los siguientes (Cotes, 2005: 78-79)

- Mimetismo absoluto: se utiliza el mismo número sílabas que en el verso original, al mismo tiempo que se mantienen los acentos en el mismo lugar.
- Mimetismo relativo: el número de sílabas es idéntico al original, pero desplaza o bien los acentos musicales (notas de mayor intensidad) o bien los lingüísticos (tónicos). Al recurrir a esta solución se produce una pequeña variación en la melodía original.
- Alteración silábica por exceso: se utilizan más sílabas que el original sin modificar el ritmo, ya que se recurre a mecanismos como emitir dos sílabas de la adaptación en el tiempo de una sola sílaba del original o, por ejemplo, añadir una nota aprovechando un silencio en el verso.
- Alteración silábica por defecto: al igual que el método anterior, el ritmo permanece inalterado porque, aunque la traducción tiene una sílaba menos, se compensa, por ejemplo, desdoblado una nota en dos tiempos, alargando una nota o añadiendo un silencio.

El análisis se presentará en forma de tablas, en las que se incluirá la letra de la canción en ambas versiones (original en inglés y doblada en español) siguiendo esta estructura y formato:

- La **RIMA** se representa por medio de letras del abecedario, en mayúscula y a cada lado del verso. La omisión de la letra significa que el verso es libre.
- EL **RITMO** incluye varias indicaciones:
 - El **número de sílabas** aparece al final de cada verso.
 - Según el **método aplicado** para mantenerlo se resalta el número de sílabas de un color u otro:
 - **Mimetismo absoluto**: verde
 - **Mimetismo relativo**: amarillo
 - **Alteración silábica por exceso**: azul. Cuando el modo para mantener el ritmo es a través de la unión de dos sílabas en una sola nota musical, se ha marcado en negrita. Cuando, por el contrario, lo que se hace es añadir una nota musical nueva, esto se ha marcado con el símbolo «+».
 - **Alteración silábica por defecto**: fucsia.
 - Cuando se producen **sinalefas**, esto es, cuando se reúnen en una sílaba las vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas, no se han tenido en cuenta para el cómputo final, puesto que no suponen un exceso real de sílabas. Se marcan a través de subrayado.
- Si hay **cambios de sentido**, aparecen marcados en gris.
- Para la **sincronía fonética** se usan los siguientes símbolos:
 - Consonantes labiales y labiodentales evidentes en pantalla se resaltan **en rojo y negrita**.
 - Los primeros planos (que recogen desde el rostro a los hombros) se indican con «(PP)»
 - Los planos medios cortos (que encuadran desde la cabeza a la mitad del torso) se indican con «(PMC)»
 - Para señalar los posibles planos de lado se utiliza un símbolo utilizado convencionalmente en el doblaje: «(DL)»

4. ANÁLISIS

Cualquier persona que haya visto *Mary Poppins* coincide en que es una película ideal para toda la familia. Transmite un mensaje importante e indiscutible: uno tiene que confiar en que las cosas siempre pueden ir a mejor. Este mensaje se expresa de forma clara para niños y adultos de una forma alegre, a través de canciones divertidas y pegadizas que se quedan en la mente de todos.

El rasgo más reseñable del lenguaje de sus canciones es su creatividad. Prueba de ello son el innovador y memorable «Supercalifragilísticoexpialidoso» o el juego de palabras que se produce al repetir la primera sílaba de «chimney» en «Chim-chim-cheree» (la canción de Bert, el deshollinador de chimeneas).

La expresividad de las canciones clásicas contrasta con los recursos que utiliza la secuela original para crear las canciones. En ellas, el contenido moral es más contundente y se refleja recurriendo a elementos más complejos. Son ejemplos «Por la tapa un libro no deberéis juzgar», que incluye una referencia al doctor Jekyll y al señor Hyde para mostrar que nada es lo que parece; o «El mundo panza arriba», que no solo hace referencia a una novela de Tólstoi (*Guerra y paz*), sino que incluso menciona un movimiento literario alemán, el *Sturm und Drang*.

Las dos primeras canciones que hemos estudiado podrían considerarse como temas principales de los filmes. Tanto «Con un poco de azúcar» (1965) como «Lo podéis imaginar» (2018) aparecen a lo largo de la narración como una de las melodías recurrentes, en ocasiones experimentando variaciones instrumentales. Además, ambas canciones comparten la misma localización dentro de la trama, poco después de la llegada de la niñera a la casa de los Banks. En *Mary Poppins*, es la escena en que está en la habitación de los niños y les encomienda su primera tarea: «colocar cada cosa en su sitio»; en *El regreso de Mary Poppins*, la canción se inicia en el momento en que entra en la habitación de los pequeños y les manda otra tarea: bañarse, a pesar de las quejas y reticencias de estos.

El segundo par de canciones seleccionadas constituyen el contrapunto melancólico de las respectivas películas: tanto «No durmáis» (1965) como «Donde va lo que se perdió» (2018) son canciones de cuna. También ocupan el mismo lugar en la narración: representan la vuelta a la realidad tras una tarde llena de aventuras en

animados mundos ficticios. En *Mary Poppins*, el tema suena tras la vuelta de los niños del cuadro de tiza. En *El Regreso de Mary Poppins*, las aventuras se inician a través de una sopera de porcelana que esconde tras de sí un colorido escenario musical.

4.1. CON UN POCO DE AZÚCAR⁵

Nº	A SPOONFUL OF SUGAR	CON UN POCO DE AZÚCAR
	EN	ES
1	And every task you undertake 8 A becomes a piece of cake. 6 A A lark, a spree! 4 B It's very clear to see. 6 B	Y divertiros lograréis 8 A mejor si así lo hacéis. 6 A El ser feliz 4 B un juego es al fin. 6 B
2	That... a... spoonful of sugar 7 helps the medicine go down, 7 C the medicine go do-own, 6 C medicine go down. 5 C	Con un poco de azúcar 7 C esa píldora que os dan, 7 C la píldora que os da-an 6 C pasará mejor. 5
3	Just a spoonful of sugar 7 helps the medicine go down 7 C in a most delightful way. 7	Si hay un poco de azúcar 7 C esa píldora que os dan 7 C satisfechos tomaréis. 7
4	A robin feathering his nest 8 D has very little time to rest 8 D while gathering his bits of twine and twig. 10	Construye el pájaro su hogar, 8 D Sin tregua y con afán lo ves 8 sus hojas y ramitas transportar. 10 D
5	Though quite intent in his pursuit 8 E he has a merry tune to toot. 8 E He knows a song 4 F will move the job along. 6 F	Pero no obstante su inquietud, 8 E su canto va de norte a sur. 8 E Y su labor 4 F convierte en diversión. 6 F
6	For a... spoonful of sugar 7 helps the medicine go down, 7 C the medicine go do-own, 6 C medicine go down. 4 C	Con un poco de azúcar 7 C esa píldora que os dan, 7 C la píldora que os da-an 6 C pasará mejor. 4
7	Just a spoonful of sugar 7 helps the medicine go down 7 C in a most delightful way. 7	Si hay un poco de azúcar 7 C esa píldora que os dan 7 C satisfechos tomaréis. 7
8	The honeybees that fetch the nector 9 from the flower to the comb 7 G never tire of ever buzzing to and fro. 11 G	Lleva la abeja a su panal el 9 dulce néctar de la flor, 7 G pero siempre zumba y vuela con tesón. 11 G
9	Because they take a little nip 8 H from every flower that they sip. 8 H And hence (and hence). 2 They find (they find). 2 I Their task is not a grind. 6 I	Porque una gota de elixir 8 H -y de cada flor se guarda al fin. 9 H Y así (así...). 2 Igual (igual). 2 I Le alegra el trabajar. 6 I

Tabla 3: «Con un poco de azúcar»

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=YZ8kTRZZOLY>

Como hemos señalado, «Con un poco de azúcar» (*A Spoonful of sugar* en la versión original), tiene lugar cuando Mary Poppins entra en la habitación de los niños para proponerles un juego: «ordenar la habitación».

Antes de introducirnos en el análisis de la canción, es interesante comentar la inventiva que pusieron los hermanos Sherman para dar con el título de la canción. Según el blog en línea *Songfacts*⁶, los compositores afirman haber estado semanas pensando algo que fuera alegre y enérgico. Un día, el hijo de uno de ellos llegó del colegio diciendo que la vacuna que le habían puesto no le dolió nada, porque la medicina era «un terrón de azúcar».

- Cantabilidad

Lo primero que salta a la vista en la versión inglesa de *Con un poco de azúcar* es la cantidad de palabras que se corresponden con la noción propuesta por Low de términos «singable».

En la última estrofa de la tabla incluida, por ejemplo, en vez de usar «mouthful» para describir el trago de la abeja a la flor, se utiliza *sip*, que por su longitud y la forma de evocar el sonido de la abeja es más cantable. A su vez, rima con otro monosílabo agradable: *nip*. Otros ejemplos de palabras cantables por los efectos sonoros que producen se aprecian en la cuarta estrofa, a través de la aliteración «twine and twig». Para recrear este efecto en la versión española, aún no habiendo conservado la repetición de sonidos, han acertado al incluir un diminutivo para que el texto resulte pegadizo y agradable: «sus hojas y ramitas transportar»

Además, respecto a la sincronía con la **imagen**, «ramitas» se pronuncia exactamente en la posición de la bilabial original «bits».

- Rima

A través de esta misma cuarta estrofa, observamos un ejemplo del patrón de rimas de la versión original: *nest* y *rest* riman de forma consonante. La versión adaptada aprovecha uno de los versos, que en la versión original es libre, para hacer rimar «hogar» con «transportar». Vemos que además se ha introducido «ves», una palabra que por su longitud es perfecta para hacer cuadrar el número de sílabas y conservar el **ritmo**. Observamos, entonces, que las rimas no se mantienen

⁶ <https://www.songfacts.com/facts/julie-andrews/a-spoonful-of-sugar>

necesariamente en el mismo lugar que el verso original, porque no hace falta para recrear el efecto.

Este tipo de libertad a la hora de adaptar resulta muy eficaz porque mantiene el aire que envuelve al original, al tiempo que conserva el **sentido global** del texto.

- Sentido y naturalidad

Respecto a esto, observamos un ejemplo de **modulación**. «Has very little time to rest» se ha reformulado como «sin tregua y con afán lo ves», cambiando así el punto de vista pero transmitiendo, en términos generales, la misma información. Esta forma más «despegada» o que trata de capturar el sentido con más perspectiva, por decirlo así, hace posible introducir expresiones más naturales y acertadas; también permite que la «a» de *time* y la «e» de *rest* cuadren con la **imagen**, en este caso en un primer plano (minuto 00:55).

Un ejemplo de naturalidad se encuentra en la estrofa número cinco, con «Su canto va de norte a sur». «De norte a sur» es una expresión habitual en español y, además, recuerda al origen de Mary Poppins, que aparece en *Cherry Tree Lane* impulsada por un «viento del este». Así pues, consigue ser natural y evocar los elementos de la naturaleza habituales en el universo de Mary Poppins.

A mi parecer, hay frases que resultan algo complicadas de entender en un primer momento. En la estrofa que acabo de comentar, por ejemplo, vemos «pero» y «no obstante» utilizados uno detrás de otro. Si la intención era reforzar el valor adversativo, introducir «a pesar de» hubiera resultado más claro.

Vemos otro ejemplo de estructura poco clara (en amarillo) nada más empezar la canción:

Tabla 4: Ejemplo de sintaxis complicada	
And every task you undertake becomes a piece of cake.	Y divertiréis mejor si así lo hacéis.

El orden natural de la frase sería «os divertiréis mejor si así lo hacéis», pero observamos este tipo de libertades que priorizan que el verso rime y mantenga el ritmo.

Estos versos ejemplifican además cuál es el modo más habitual de tratar el contenido: **cambio de sentido y omisión**.

- Ritmo

En el cuarto verso de la canción, vemos que también se ha modificado totalmente el sentido de la frase con la intención de hacer cuadrar rima y ritmo:

<i>Tabla 5: Ejemplo de mimetismo absoluto</i>	
A lark, a spree! 4 B It's very clear to see 6 B	El ser feliz 4 B Un truco es al fin 6 B

Observamos que de esta manera el número de sílabas se ha logrado cuadrar perfectamente, respetando isocronía y ritmo musical. La técnica empleada para recrear el ritmo de la original es el **mimetismo absoluto**, aplicado a lo largo de la canción hasta en un total de 27 ocasiones. La tendencia rítmica, por tanto, es a mimetizar al máximo el original, aunque por ello se incurra en algunas pérdidas de contenido.

La adaptación también imita la **cadencia** musical; esto es, hace coincidir las notas fuertes de la música con los acentos lingüísticos y, en aquellos momentos en que la original alarga una nota, en español se recrea el efecto (amarillo):

<i>Tabla 6: Ejemplo de mimetismo absoluto con alargamiento de nota musical</i>	
That a spoonful of sugar Helps the medicine go down, the medicine go do-own , 6 D medicine go down. 5 D	Con un poco de azúcar esa píldora que os dan, la píldora que os da-an 6 D pasará mejor. 5

También coloca los silencios en el mismo lugar (representados por la barra vetical). Todo parece estar encaminado a permitir la **cantabilidad**.

4.2. LO PODÉIS IMAGINAR⁷

Nº	CAN YOU IMAGINE THAT	LO PODÉIS IMAGINAR
	EN	ES
1	John, you're right. 3 A It's good to know you're b right, 6 A for intellect can wash away confusion. 11 B	John, muy l isto. 4 A C elebro que lo h ayas v isto. 8 A El intelecto e vita que te confundan. 12 B
2	Georgie sees 3 C and Annabel agrees. 6 C Most folderol's an o ptical illusion. 11 B	Georgie ve 3 C y Annabel lo cree. 6 C Las ilusiones ó pticas abundan. 11 B

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Kilebfc3v5I>

3	You three know it's true 5 D that one plus one is two. 6 D Yes, logic is the rock of our foundation. 11 B	Os ⁽⁺⁾ dicta la razón, 6 D que uno más uno es dos. 8 D Sí, la-lógica nos libra de errores. 12 E
4	I suspect, 3 E and I'm never incorrect, 7 E that you're far too old to give in 8 to imagination. 6 B	Creo aún más, 5 F y no-me suelo equivocarme, 8 F que ahora os cuesta imaginar pues 8 ya sois muy mayores. 6 E
5	Some people like to splash and play, 8 F can you imagine that? 6 G And take a seaside holiday, 8 F can you imagine that? 6 G	Hay-a quien le gusta salpicar, 9 G ¿ lo-podéis imaginar? 7 H Y a la playa ir a jugar, 8 G ¿ lo-podéis imaginar? 7 H
6	Too much glee leaves rings around the brain. 9 H Take that joy and send it down the drain. 9 H	Mucha risa os dejará señal. 9 I Si hay exceso al desagüe lánzala. 10 I
7	Some people like to laugh at life 8 and giggle through the day. 6 They think the world's a brand new shiny toy. 10	A algunos les encanta reír 9 y hacerlo sin parar, 6 J y creen que un gran juguete el mundo es hoy. 10
8	And if while dreaming in the clouds 8 they fall and go kersplatt . 6	Y mientras sueñan, sin querer, 8 se pueden estampar . 6 J
9	Although they're down and bent in half 8 I they brush right off and start to laugh. 8 I Can you imagine that? 6	No les importa pues están 8 K dispuestos siempre a disfrutar. 8 K ¿ Lo-podéis imaginar? 7 K
10	Some people like to dive right in. 8 J Can you imagine that? 6 K And flap about in bathtub gin. 8 J Can you imagine that? 6 K	En plancha hay quien se lanza. 7 L ¿ (-Lo) podéis imaginar? 6 M Para llenar su panza. 7 L ¿ (-Lo) podéis imaginar? 6 M
11	Doggies paddling twenty leagues below. 9 L Might seem real but 4 we know it's not so. 5 L	Otros van con-su perro en flotación. 10 N Parecen reales- , 6 -sabéis que no lo son. 6 N
12	To cook without a recipe. 8 Can you imagine that? 6 And heaven knows what lives within that pot! 10 Some pirates follow treasure maps 8 M and wear a silly hat. 6 M	Cocinar sin la receta. 8 ¿ Lo-podéis imaginar? 7 ¿ Qué habrá en esa olla? ¡Sabe dios! 10 Incluso hay piratas que 8 tras un tesoro van. 6
13	They search the world for buried gold, 8 N they won't grow up and don't grow old. 8 N Can you imagine that? 6	El oro es su mejor razón 8 O para vivir siempre en acción. 8 O ¿ Lo-podéis imaginar? 7
14	Some answer when adventure calls, 8 O can you imagine that? 6 P And sail straight over waterfalls , 8 O can you imagine that? 6 P	Hay quien va en busca de emoción , 8 P ¿ Lo-podéis imaginar? 7 Q Nadando a lomos de un tifón , 8 P ¿ Lo-podéis imaginar? 7 Q
15	They see living as its own reward, ahoy 9 Q	Yendo en barca, en bote o en piragua,

		saludos 10 R Si sopla <u>el</u> viento, hombre al agua 5 R
16	Some people look out on the sea 8 and see a brand new day. 6 Their spirit lives them <u>high</u> above the blue. 10 Yet some others wear an anchor 8 and they sink in seconds flat. 7	Algunos ven un nuevo día- 9 (-a) al mirar el mar, 5 pues tal belleza <u>es</u> <u>ca</u> usa de estupor. 10 Pero <u>hay</u> otros que, con anclas, 8 derechitos se hundirán. 7
17	Perhaps we've learned when day is done 8 R some stuff and nonsense could be fun! 8 R Can you imagine that? 6	Vuestra lección de hoy ya <u>está</u> , 8 S ¡lo que <u>hay</u> que <u>hacer</u> es disfrutar! 8 S ¿Lo-podéis imaginar? 7 S

Tabla 7: «Lo podéis imaginar»

Uno de los rasgos más notables de la versión inglesa de *Lo podéis imaginar* (*Can you imagine that*) es su nivel de cantabilidad. Lo consigue gracias a rimas perfectas, multitud de aliteraciones y repeticiones de estructuras a principio de verso, así como la inclusión de onomatopeyas u otros recursos que evocan sonidos. Será necesario examinar de qué forma se han reproducido estos efectos para que el resultado de la adaptación sea igualmente cantable.

- Rima

Como se observa a través de la tabla general, las **rimas** de la versión inglesa son perfectas. Por ejemplo, *true* y *two*, en la tercera estrofa. En español, elaborar rimas en que tanto sonidos consonánticos como vocálicos coincidan es una tarea más dificultosa. El resultado es que el tipo de rima predominante a lo largo de la adaptación es de tipo asonante, aunque encontramos un número significativo de ejemplos en que se ha superado esta dificultad, y con gran acierto. Las primeras estrofas inaguran la canción como sigue:

Tabla 8: Ejemplo de rimas perfectas	
John, you're right . A It's good to know you're bright , A for intellect can wash away confusion. B	John, muy listo . A Celebro que lo hayas visto . A El intelecto evita que te confund an . B
Georgie sees C and Annabel agrees . C Most folderol's an optical ill usion . B	Georgie ve C y Annabel lo cree . C Las ilusiones ópticas ab undan . B

Algunos ejemplo de rima asonante son *señal-lánzala* por *brain-rain* o *están-disfrutar* por *half-laugh*. Quizá lo más destacable es que, sea de la forma que sea,

todas las rimas producidas en *Can you imagine that* se han mantenido en *Lo podéis imaginar*.

- Cantabilidad

Si nos fijamos en los versos ingleses de la siguiente tabla de ejemplo, los fonemas subrayados se repiten a lo largo del verso. Se trata de aliteraciones que aportan armonía y belleza a la canción y consiguen que el espectador de la versión original retenga los versos en su mente. La adaptación española no se queda atrás y consigue recrear este efecto sonoro tan pegadizo.

Nº	<i>Tabla 9: Ejemplo de reproducción de aliteración</i>	
1	For intellect can <u>wash away</u> confusion.	El <u>intelecto</u> evita que <u>te</u> confundan
6	Too much <u>glee leaves rings around</u> the brain	Mucha <u>risa</u> os <u>dejará</u> <u>señal</u> .

Otro recurso memotécnico del que hace uso la canción es la repetición a principio de verso de la estructura *Some people*, que da forma a la canción. En relación con esto, la adaptación española ha decidido apostar por la creatividad al emplear expresiones diferentes cada vez que la estructura reaparece. En la estrofa quinta se traduce por «Hay a quien»; en la séptima por «A algunos». Sin embargo, estas soluciones resultan, a mi modo de ver, algo complicadas desde el punto de vista sintáctico: al no empezar la oración por el sujeto, puede dificultar la comprensión del espectador, desobedeciendo por tanto el criterio de **naturalidad**, que afecta en última instancia a la cantabilidad.

- Restricciones visuales

Con todo, la adaptación consigue mantener la sincronía fonética en todos los primeros planos, e incluso en aquellos planos medios en que la atención se focaliza sobre los intérpretes. En la tabla donde he analizado la canción, he señalado en rojo estos ejemplos: tanto las consonantes labiales y labiodentales, como las vocales abiertas evidentes pantalla y las soluciones respectivas para cada caso.

El resultado es que la adaptación imita todos estos sonidos sin perjudicar en ningún momento el **sentido** de los versos, como se observa en las estrofas 2, 3 y 8, donde se traduce “ópticas” por *optical*; “más” por *plus*; y “estampar” por *kersplat*. En este último caso, además, no solo se ha mantenido la sincronía fonética sino también la

coherencia con los gestos y movimientos de Mary Poppins: al tiempo que dice *kersplat*, se la ve lanzando de un golpe a la bañera unas monedas. La solución “estampar” consigue trasladar el sentido general de la onomatopeya (sonido de algo que cae desastrosamente) de la forma en que se decía en español, donde no es tan frecuente el uso de onomatopeyas para describir acciones como en inglés. Se trata, a mi modo de ver, de una solución **natural** para este problema de traducción.

- Naturalidad

A propósito de la naturalidad, las últimas estrofas de la canción optan por soluciones coloquiales y cercanas, que consiguen conectar con el espectador y mantener el aire de alegría y cantabilidad característico de la canción: «en plancha» (para *dive right in*) es una expresión coloquial que puede escucharse habitualmente en una piscina abarrotada de niños, en un ambiente de diversión; lo mismo ocurre con «panza» (para *bathtub gin*), un término de registro familiar; por último, «derechitos se hundirán» transfiere íntegramente el sentido de *they sink in seconds flat*. Si bien no consigue mantener la aliteración original del sonido [sinkn-sekn], se traslada a la versión original mediante otro recurso estilístico propio de los textos para niños, al hacer uso del sufijo «-itos».

- Transvase del sentido

Si nos fijamos en el siguiente ejemplo (en la tabla general localizado en la estrofa doce), vemos la cantidad de información contenida en la versión inglesa. Se ha de intentar traducir utilizando en lo posible el mismo número de sílabas, una tarea compleja dada la naturaleza más explicativa de la lengua española. Así es como se ha resuelto:

<i>Tabla 10: Ejemplo de técnica de omisión</i>	
Some pirates follow treasure maps and wear a silly hat.	Incluso hay piratas que tras <u>un tesoro</u> van.

Vemos que se ha tenido que omitir completamente la referencia al sombrero; sí que se ha mantenido la referencia a «un tesoro», y no es casualidad: a través del componente visual, el espectador visualiza un cofre lleno de oro, pero no se muestra ningún sombrero. Este es, por tanto, un ejemplo paradigmático de la importancia que tiene el código iconográfico en las operaciones de traducción de cualquier texto

audiovisual. En el caso concreto de los filmes musicales, queda patente que las características formales, estilísticas y de contenido de la canción están supeditadas a la imagen.

En el siguiente ejemplo, vemos de nuevo que el único modo de transmitir el sentido es reducir parte de la información del verso.

<i>Tabla 11: Ejemplo de técnica de reducción</i>	
They search the world for buried gold, they won't grow up and don't grow old.	El oro es su mejor razón para vivir siempre en acción.

La parte del verso reducida es la que informa de que los piratas ni crecen ni envejecen, para lo que se opta por una solución más general (**generalización**) que incluye la palabra «acción» para mantener la **rima**, en amarillo. En este caso, por lo tanto, se ha eliminado la referencia al universo ficticio de la obra de Barrie *Peter Pan*, en la que los piratas, las hadas y los niños crecen jamás. Con todo, no se trata de una pérdida total de información ya que, de algún modo, el país de Nunca Jamás aparece representado por las imágenes, como se observa en la siguiente captura, donde se muestra el barco pirata, el mar azul y los tesoros del océano. La referencia visual está servida y contrarresta las pérdidas de información del código lingüístico.

Ilustración 2: Imagen de un barco pirata que contrarresta pérdida de información



En la estrofa número catorce se ha hecho uso de la técnica de **creación discursiva** para traducir *waterfalls* y poder mantener el sonido fricativo evidente en pantalla. Esta técnica introducida por Martí Ferriol, según dice, corresponde al equivalente funcional

de Chaves, según el cual, en un determinado contexto, una palabra puede ser equivalente a otra.

<i>Tabla 12: Ejemplo de técnica de creación discursiva</i>	
And sail straight over waterfalls	Nadando a lomos de un tifón

Generalmente, *waterfalls* significa cascada. El término «tifón», sin embargo, es una solución perfectamente adecuada para el contexto, pues vemos cómo además el barco es arrastrado por una corriente marina.

- Ritmo

En cuanto a los distintos métodos aplicados para mantener el ritmo, destacan el mimetismo absoluto (un total de 25 veces) y la alteración silábica por exceso (23). Ninguno de estos métodos modifica el ritmo establecido. En la primera estrofa de la canción vemos un primer ejemplo de **alteración silábica por exceso**:

<i>Tabla 13: Ejemplo de alteración silábica por exceso (ligado de dos sílabas)</i>	
John, you're right 3	John, muy listo 4

La sílaba *right* del original ocupa una única nota de la partitura, mientras que en la adaptación está ocupada por el ligado de dos sílabas, *lis-to*. Aunque existe una sílaba más con respecto al verso original, al cantar dos sílabas en una misma nota el ritmo permanece inalterado.

Una alternativa a ligar dos sílabas en una sola es aprovechar un silencio para añadir una nota que no está en la melodía original, como se ha hecho en la estrofa tercera:

<i>Tabla 14: Ejemplo de alteración silábica por exceso (aprovechamiento de silencio)</i>	
You three know it's true 5	Os ⁽⁺⁾ dicta la razón 6

Antes de empezar el verso, la protagonista abre la boca para coger aire, momento en que se introduce «Os», previo a la sílaba tónica con la que se inicia el verso en inglés.

Respecto al **mimetismo absoluto**, en este caso se consigue el mismo número de sílabas de la adaptación y, además, los acentos musicales se mantienen en el mismo lugar. En la octava estrofa:

Tabla 15: Ejemplo de mimetismo absoluto

And <u>if</u> while <u>dreaming</u> <u>in</u> the <u>clouds</u> 8	Y <u>mientras</u> <u>sueñan</u> , <u>sin</u> <u>querer</u> 8
--	---

Las sílabas en que la canción hace énfasis (subrayadas) coinciden en ambos casos y, lo que es más importante, las sílabas de la adaptación no han perdido el acento lingüístico o prosódico en favor del musical.

Como conclusión al ritmo, consigue un gran parecido con la versión original en cuanto a métrica y cadencia, gracias al mimetismo absoluto, aunque en gran medida también hace uso de la alteración silábica por exceso, lo que provoca que la canción pierda algo de fluidez.

4.3. NO DURMÁIS⁸

Como he indicado al principio del ANÁLISIS, *No durmáis*, de 1965, es el tema que suena tras la vuelta de los niños del cuadro de tiza.

Ilustración 3: Mundo ficticio accesible a través de los cuadros de tiza de Bert



Tras las aventuras vividas en este universo paralelo, cuando vuelven a casa, Jane y Michael se resisten a dormir. En ese momento, Mary Poppins, haciendo uso de la psicología inversa, comienza a cantar en un tono tranquilizador que «aunque la almohada sea suave» o «aunque todo el mundo duerma», «quedáos despiertos».

Así pues, para traducir esta canción es primordial mantener esta **atmósfera somnolienta**: mantener aquellos elementos que evoquen la noche y aquellas palabras de sonoridad agradable que inviten a dormir.

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=C_463t8my0Y

Nº	STAY AWAKE	NO DURMÁIS
	EN	ES
1	Stay awake, don't rest your head. 7 A don't lie down upon your bed. 7 A While the moon drifts in the skies, 7 B stay awake, don't close your eyes 7 B	Ya que sueño no tenéis 7 A una historia os contaré. 7 A Escuchadla, no durmáis. 7 Los ojitos no cerréis. 7 A
2	Though the w orld is f ast asleep. 7 C Though your p illow soft and deep. 7 C (PP) You're not s leepy as you seem. 7 D Stay awake, don't nod and dream. 7 D (PP) Stay awake, don't n od and dream. 7 D	Dulce v oz tal v ez oís. 7 B Suave os h abla de dormir. 7 B N o e s p osible que durmáis. 7 No debéis su voz oír. 7 C No escuchéis si n o es a m í. 7 C

Tabla 16: «No durmáis»

- Sentido

La adaptación de esta canción ejemplifica todavía más cuál es el enfoque del traductor y adaptadores de la primera película de Mary Poppins, pues vemos de nuevo cómo el sentido de los versos pasa totalmente a un segundo plano en favor de otros criterios como la sincronía fonética, el ritmo o la rima.

- Restricciones visuales

La sincronía fonética en este caso es esencial mantenerla, puesto que los planos enmarcan a la protagonista de cabeza a hombros (en los primeros planos en 00:53 y 01:21) y hasta la cintura (en planos medios cortos en 00:08).

La segunda estrofa de la canción sirve para ilustrar cómo se han mantenido los movimientos labiales y equilibrado el resto de criterios:

<i>Tabla 17: Ejemplo de sincronía fonética como condicionante del sentido</i>	
(ON) Though the w orld is f ast asleep 7 C Though your pillow soft and deep 7 C (ON) You're not s leepy as you seem 7 D Stay awake, don't nod and dream 7 D Stay awake, (ON) don't n od and dream 7 D	(ON) Dulce v oz tal v ez oís. 7 B Suave os h abla de dormir. 7 B (ON) N o e s p osible que durmáis. 7 No debéis su voz oír. 7 B No debéis (ON) su v oz oír. 7 B

Las consonantes bilabiales y nasales y la vocal abierta marcadas en rojo implican restricciones, pero se han conseguido mantener todas y cada una de ellas. Y no solo en los primeros planos (marcados en amarillo), también en planos medios como el señalado en azul. La adaptación incluso ha mantenido la *w* de *awake* y *world*, porque a efectos visuales funcionan como una consonante bilabial. Comprobamos que para

lograr mantener este criterio el sentido queda relegado a un segundo plano; hay **cambios de sentido** e incluso modificaciones completas del contenido original como en *Dulce voz tal vez oís*, que ni siquiera hace referencia a otro verso en otro momento de la canción, sino que simplemente **añade información nueva** (amplificación). El verso que sigue, *Suave os habla de dormir*, guarda más relación con el inglés, aunque igualmente cambia el sentido concreto del verso. Eso sí, en ambos versos se emplea un léxico que, además de **natural**, estimula las ganas de dormir: «dulce» y «suave».

La sincronía con la imagen se guarda a unos niveles asombrosos. Sobre el minuto 00:48, Michael se recuesta sobre la cama en un gran bostezo. En inglés el momento coincide con las palabras *pillow, soft* y *deep*. No es casualidad que la traducción haya optado por introducir aquí la palabra «durmáis», en el verso marcado en verde.

- Ritmo

Además del factor visual, otro criterio que se ha priorizado y también ha perjudicado de algún modo el sentido es el ritmo. Como estamos ante una escena donde los personajes permaneces estáticos y se centra la atención sobre ellos, mantener el mismo número de sílabas es indispensable para no romper con la isocronía evidente en pantalla y, por tanto, poder conservar el ritmo.

Se ha traducido empleando el mismo número de sílabas en todos los versos (7). Siete también son los casos de mimetismo absoluto, y hay dos casos de mimetismo relativo, en los dos primeros versos de la canción. Gracias al uso de monosílabos, se ha podido mantener, además del ritmo, la **cadencia** de la canción, al producir los mismos golpes de voz que la original.

En cuanto a las rimas, se mantienen 3 de 4 totales (dos versos quedan libres) y son de tipo asonante.

4.4. DONDE VA LO QUE SE PERDIÓ⁹

Esta canción recibió la nominación de Mejor Canción Original en la la 91.^a entrega de los Óscar. Sin duda es uno de los grandes aciertos de la secuela. Explora una de las experiencias humanas más angustiosas, la pérdida de una madre, pero lo hace con una mirada llena de esperanza y dulzura.

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=a_xjxiaMO_c

En la narración, la canción ocupa el mismo lugar que *No durmáis*: es la hora de acostar a los niños después de una tarde llena de aventuras, esta vez a iniciadas a través de la sopera de porcelana de la familia, como hemos comentado al principio del ANÁLISIS.

Para expresar su mensaje tierno y que sea entendido por niños y adultos, recurre a diferentes símbolos de la naturaleza, rasgo idiosincrásico del universo de las películas. Se sirve de elementos como la luna, la primavera, la nieve o una estrella. Va a ser clave que la adaptación mantenga las mismas metáforas, o en lo posible, incluso genere otras con elementos que tengan también que ver con la naturaleza o la meteorología. Esto es lo que garantiza que el espectador de habla española disfrute del mismo modo que si estuviera viendo la versión original.

Nº	THE PLACE WHERE LOST THINGS GO	DONDE VA LO QUE SE PERDIÓ
	EN	ES
1	Do you ever lie 5 A awake at night? 4 A Just between the dark 4 A and the morning light. 5 A	Algo te despi(er- ta) 5 libre - ta <u>en</u> la mitad 4 A de la fría no(-che) 4 libre -che <u>en</u> la oscuridad 5 A
2	Searching for the things 5 you used to know. 4 B Looking for the place 5 where the lost things go. 5 B	Sueñas con lo que 5 tiene valor. 4 B Buscas el lugar 5 donde se perdió. 5 B
3	Do you ever dream 5 C or reminisce? 4 D Wondering where to find 5 what you truly miss. 5 D	Rememoras u(-na) 5 -na <u>y</u> otra vez 4 C lo que añoras y 5 ya <u>no</u> <u>has</u> <u>vuelto</u> <u>a</u> ver. 5 C
4	Well maybe all those things 6 C that you love so 4 E are waiting in the place 6 where the lost things go. 5 E	Lo que recuerdas hoy 6 con tanto <u>amor</u> 4 D quizá <u>está</u> donde va 6 lo que se perdió. 5 D
5	Memories you've shared 5 gone for good you feared. 5 F They're all around you still 6 F though they've disappeared . 5 F	Vuelves a soñar 5 E con lo que se marchó. 6 F ent <u>or</u> no a ti está, 6 E nunca te dejó. 5 F
6	Nothing's really left 5 or lost without a trace. 6 G Nothing's gone forever 6 only out of place . 5 G	Dibujando irá 5 un rastro a sus pies. 6 G Nada se perdió tan 6 solo no lo ves 5 G
7	So maybe now the dish 6 H and my best spoon 4 I are playing hide and seek 6 H	Lo que una vez se fue <u>y</u> 6 me abandonó 4 H <u>se</u> <u>esconde</u> tras la lu(-na) 6

	just behind the moon 5 I	-na al ponerse el sol 5 H
8	Waiting there until 5 it's time to show. 4 J Spring is like that now 5 Far beneath the snow. 5 J	La primavera está 6 en un rincón. 4 I Espera su ocasión 6 I el cambio de estación. 6 I
9	Hiding in the place 5 where the lost things go. 5 J	Oculto donde va 6 Lo que se perdió. 5 I

Tabla 18: «Donde va lo que se perdió»

Lo que más me llama la atención cuando reproduzco esta canción por primera vez es que a pesar de haber un gran número de primeros planos y planos medios cortos, las restricciones impuestas por los fonemas no parecen generar pérdidas de contenido en la traducción, ni tampoco hacen que se desatienda al resto de criterios.

Al igual que en *No durmáis*, los personajes están más cerca porque es un momento de la película más íntimo. Veamos de qué modo las restricciones visuales condicionan los demás aspectos:

- Rima

En primer lugar, el título de la canción, *The place where lost things go*, se repite en diferentes momentos con diferentes tipos de plano. En algunos, la «o» de *go* es evidente. Naturalmente, esto implica que se tiene que traducir el verso usando siempre una vocal abierta, aunque el plano en cuestión no sea restrictivo. Es curioso que la traducción de canciones, al contener estribillos y repeticiones, tiene unas restricciones que le son propias y que no comparte necesariamente con la TAV.

Como comentaba, al traducir el título usando una vocal cerrada al final, esto a su vez repercute en las rimas que se producirán. Como la solución dada fue *Donde va lo que se perdió*, hay un gran número de versos de rima asonante con «o». Como en la adaptación de esta estrofa (séptima):

Tabla 19: Ejemplo de rima asonante	
So maybe now the dish and my best spoon are playing hide and seek just behind the moon.	Lo que una vez se fue y me abandonó se esconde tras la luna al ponerse el sol.

- Sentido

Aprovechamos para analizar el trasvase de contenido de la estrofa de ejemplo. Si nos fijamos en lo señalado en amarillo, observamos que se ha generalizado el sentido

de la referencia a las populares (en el país anglosajón) Mother Goose Rhymes, concretamente al poema *Hey Diddle Diddle* en que un plato huye junto con una cuchara hasta la luna. Es lo más apropiado puesto que en España no se conocen estas rimas infantiles y hubieran entorpecido la comprensión. La pérdida de esta referencia cultural no constituye una pérdida de contenido porque la referencia a «se esconde tras la luna sí que se ha mantenido, y con motivo. Según el último libro publicado por Travers en 1988, la luna guarda tras su lado más oscuro todas aquellas cosas que la gente pierde. La secuela se vale de esta referencia al libro para explicar donde está la madre de los niños: la luna es el lugar «donde va lo que se perdió».

En la siguiente estrofa (núm. 8) las referencias a *spring* y *snow* se conservan como sigue:

<i>Tabla 20: Transvase de sentido completo</i>	
Waiting there until is time to show. Spring is like that now far beneath the snow.	La primavera está en un rincón. Espera su ocasión, el cambio de estación.

Con «primavera», se modifica el orden de aparición, pero es una libertad que se puede emplear, ya que permite que el transvase de información sea completo. El mantenimiento del sentido completo es una práctica habitual en la adaptación de esta canción. Con «cambio de estación», por otra parte, observamos un cambio en el punto de vista o **modulación** que permite rimar *ocasión-estación* sin perder la referencia a un fenómeno natural. También rima de forma perfecta con *rincón*, que por otro lado expresa que «la primavera está esperando a aparecer» de la forma más **natural** posible. Tanto las rimas consonantes como las estructuras claras y naturales favorecen la **cantabilidad**.

- Sincronía fonética y cinésica

No es la única rima perfecta de la adaptación: consigue producir 7 rimas consonantes de un total de 9 del original, sin dejar de lado por ello el componente visual.

En la siguiente estrofa se reproducen los fonemas señalados en rojo, guardando por tanto la sincronía fonética.

Tabla 21: Ejemplo de mantenimiento de sincronía fonética y cinésica

<p>(DL) Memories you've shared gone for good you feared. (PP) They're all around you still though they've disappeared</p>	<p>(DL) Vuelves a soñar con lo que se marchó. (PP) En torno a ti está, nunca te dejó.</p>
--	---

No solo reproduce la mayoría de fonemas (menos la *p* de «disappeared», que no se aprecia porque la intérprete ladea la cabeza), sino que también guarda la sincronía con el movimiento circular de las manos de Mary Poppins cuando canta «all around», resuelto como «en torno a ti», que incluye la necesaria «o» para el primer plano.

- Ritmo

En cuanto al ritmo, se intenta mimetizar en lo posible, como con la traducción de «maybe on the **moon**» por «vienen desde el **mar**», que sustituye la luna por una palabra monosilábica para cuadrar el número de sílabas (es el único cambio de sentido que se ha detectado). El ritmo, sin embargo, tampoco es lo más destacable de versión original, pues no sigue un patrón definido e incluso incluye versos hablados. Los métodos más utilizados para mantenerlo son el mimetismo absoluto (22 casos), marcado en verde, y el relativo (7), marcado en amarillo. Ofrezco un ejemplo de este último:

Tabla 22: Ejemplo de mimetismo relativo

Well <u>maybe</u> <u>all</u> those <u>things</u> 6	Lo <u>que</u> <u>recuerdas</u> <u>hoy</u> 6
--	---

He subrayado las sílabas en que se pone el énfasis y que crean la cadencia de la canción; observamos cómo el pronombre «que», que normalmente ocuparía una posición átona en la oración, lleva el golpe de voz para coincidir con el de «maybe». Es un mimetismo de ritmo «relativo» porque realmente el pronombre no tiene la «fuerza», por expresarlo de alguna manera, para producir el mismo efecto que una sílaba prosódica natural (es decir; no impuesta por la música). El mimetismo relativo genera ligeras modificaciones en la melodía original, aunque el ritmo, en términos generales, se conserva.

4.5. RESULTADOS

Tras analizar la adaptación para el doblaje español de los dos pares de canciones (un total de cuatro), en este capítulo se presenta el balance global respecto a las diferencias y similitudes entre la traducción de las canciones que forman el corpus de trabajo. He recogido los datos en tablas comparativas que permiten ver el tratamiento de todos y cada uno de los criterios.

- Valoración conjunta: *Lo podéis imaginar* y *Con un poco de azúcar*

	LO PODÉIS IMAGINAR	CON UN POCO DE AZÚCAR
CANTABILIDAD		
MANTENIMIENTO	✓	✓
NO MANTENIMIENTO		
SENTIDO		
TRANSVASE DEL SENTIDO GLOBAL	✓	✓
CAMBIOS DE SENTIDO	✓ 1	✓ 3
NATURALIDAD		
LÉXICO NATURAL	✓	✓
CASOS DE SINTAXIS COMPLICADA	✓ 1	✓ 2
RIMAS		
MÁS QUE V.O.	✓ <u>19 de 18 de v.o.</u> Consonantes: 14	
IGUAL QUE V.O.		✓ <u>9 de 9 de v.o.</u> Consonantes: 3
MENOS QUE V.O.		
RITMO		
MANTENIMIENTO	✓ Métodos predominantes: Mimetismo absoluto y alteración silábica por exceso	✓ Método predominante: Mimetismo absoluto
NO MANTENIMIENTO		
FACTOR VISUAL		
MANTENIMIENTO DE LAS SINCRONÍAS	✓ Isocronía: Siempre Sincronía fonética: Siempre Sincronía cinésica: Siempre	✓ Isocronía: Siempre Sincronía fonética: Siempre Sincronía cinésica: Siempre
FALTA DE SINCRONÍA		

El primer par de canciones consigue recrear la atmósfera de alegría y disfrute de la versión original. Ambas mantienen la cantabilidad al emplear un léxico natural, pegadizo e incluso evocativo. Para reproducir los agradables efectos sonoros de las aliteraciones de la versión original, las dos hacen uso de sufijos diminutivos.

La diferencia más notable quizá es en cuanto al ritmo: *Podéis imaginar* tiende a utilizar más sílabas para expresar el contenido, por eso la alteración silábica por exceso es, junto con el mimetismo absoluto, uno de los métodos predominantes. Por otro lado, *Con un poco de azúcar* recurre en más ocasiones a las palabras monosilábicas, ideales para hacer cuadrar el ritmo de forma perfecta y generar un texto más fluido. Para conseguirlo, tiende a despegarse del sentido original de los versos mediante la omisión, concisión e incluso el cambio de sentido de los versos, hasta en 3 ocasiones. Las rimas las mantiene, pero, al igual que el sentido, pasan a un segundo plano y no son la prioridad. Todo ello favorece la naturalidad y, en última instancia, la cantabilidad.

La secuela, por otro lado, al mostrarse más «fiel» a la información de los versos y considerar la reproducción de rimas consonantes como un criterio prioritario, ha acabado perdiendo algo de fluidez, al excederse en el número de sílabas para conseguir esto.

Aunque en *Lo podéis imaginar* hubiese sido beneficioso un nivel de concisión mayor, es verdaderamente digno de alabar el equilibrio conseguido respecto a todos los criterios puestos en valor: observamos que no hay ninguno de ellos que desatienda. Por ejemplo, incluso en las ocasiones en que recurre a la técnica de omisión, no llega a provocar pérdidas de contenido, como sí ocurre en la adaptación del clásico, porque utiliza la imagen como refuerzo, como hemos visto. El sentido del equilibrio es excepcional y el resultado es una pieza bella, alegre y cautivadora.

Respecto a la sincronía fonética, en ninguna de las canciones de este par tiene un protagonismo reseñable, pues las escenas son más bien dinámicas y no son muchos los momentos en que deba dársele prioridad. Aun así, ambas adaptaciones han respetado los movimientos bucales al 100 %.

▪ Valoración conjunta: Donde va lo que se perdió y No durmáis

	DONDE VA LO QUE SE PERDIÓ	NO DURMÁIS
CANTABILIDAD		
MANTENIMIENTO	✓	✓
NO MANTENIMIENTO		
SENTIDO		
TRANSVASE DEL SENTIDO GLOBAL	✓	✓
CAMBIOS DE SENTIDO	✓ 1	✓ 5
NATURALIDAD		
LÉXICO NATURAL	✓	✓
CASOS DE SINTAXIS COMPLICADA		
RIMAS		
MÁS QUE V.O.		
IGUAL QUE V.O.		
MENOS QUE V.O.	✓ <u>9 de 10 de v.o.</u> Consonantes: 7	✓ <u>3 de 4 de v.o.</u> Consonantes: 0
RITMO		
MANTENIMIENTO	✓ Método predominante: Mimetismo absoluto	✓ Método predominante: Mimetismo absoluto
NO MANTENIMIENTO		
FACTOR VISUAL		
MANTENIMIENTO DE LAS SINCRONÍAS	✓ Isocronía: Siempre Sincronía fonética: Siempre Sincronía cinésica: Siempre	✓ Isocronía: Siempre Sincronía fonética: Siempre Sincronía cinésica: Siempre
FALTA DE SINCRONÍA		

Con el propósito de recoger las diferencias entre la adaptación de la canción antigua y la nueva, mi atención se ha centrado en la efectividad que cada una de ellas ha conseguido en relación con la función narrativa y artística que deben desempeñar. Ambas canciones están envueltas en una atmósfera íntima y tranquilizadora. No es de extrañar que ambos momentos de la narración coincidan con la hora de acostarse de los niños.

En *No durmáis*, la prioridad no parece que sea producir unas rimas perfectas y pegadizas; tampoco el ritmo tiene un papel predominante. La prioridad de esta canción tiene más que ver con la atmósfera que la envuelve: es una canción entrañable para un momento entrañable, y acertadamente consigue mantener todos los elementos clave para recrear estos efectos: el léxico que evoca la noche o la agradable sonoridad de las palabras. Aunque se incurre en (lógicas) pérdidas de contenido, en el fondo se consigue transmitir el mismo mensaje que la versión original y de un modo, además, natural.

Un criterio que comparte esta canción con *Donde va lo que se perdió* es la sincronía con las imágenes. Podría decirse que al incluir ambas canciones numerosos primeros planos, el factor visual en estos casos es más restrictivo y condiciona el resto de criterios a tener en cuenta. A pesar de ello, hemos observado que el respeto por los dos tipos de sincronía, fonética y cinésica, es muy elevado. En el caso de la canción de la secuela, su adaptación va más allá y no desatiende ningún criterio de la TC: reproduce la mayoría de rimas consonantes, conserva el mismo sentido de las frases y mantiene las referencias a la naturaleza; todo ello con una capacidad de expresión muy natural. De nuevo, la adaptación de la secuela vemos que consigue un equilibrio digno de señalar.

5. CONCLUSIONES

5.1. CONSECUCIÓN DE OBJETIVOS

En este capítulo se presentan las conclusiones a las que he llegado con la realización de este trabajo.

En primer lugar, considero que se ha cumplido el objetivo principal que me había planteado para este trabajo, ya que he llevado un análisis comparativo de la adaptación de canciones en las dos películas del corpus. Para ello, se habían planteado cuatro objetivos secundarios, cuya consecución se detalla a continuación:

1^{er} objetivo:

Describir los procesos de doblaje y adaptación de un corpus bilingüe (inglés-español) formado por cuatro canciones pertenecientes a las bandas sonoras de *Mary Poppins* y *El Regreso de Mary Poppins*.

Comprobamos que se ha analizado la traducción del contenido de las canciones, así como la adaptación que se ha debido realizar para cumplir todos los criterios que entran en juego en la traducción de canciones para el cine musical. Las cuatro canciones seleccionadas han servido de ejemplo y son la base de mi investigación.

2^o objetivo:

Investigar sobre los criterios valorados y las técnicas de traducción empleadas y establecer las diferencias.

Para describir el proceso de adaptación, he fundamentado mi análisis en el Principio del Pentatlón de Low, para revisar todos y cada uno de los criterios implicados en la traducción de canciones. Uno a uno, he mostrado:

- Cómo se ha efectuado el transvase del sentido: las técnicas de traducción más utilizadas para ello han sido la reducción o concisión y la modulación.
- De qué forma se han expresado las frases para resultar naturales y fácilmente comprensibles: para esto me he fijado en el léxico utilizado, el orden de las oraciones, la riqueza de figuras estilísticas, etc.
- Cómo se han mantenido las rimas: en ambas versiones existe una tendencia a la producir rimas asonantes, aunque la secuela consigue mimetizar en mayor medida las rimas consonantes de la versión inglesa.

- Hemos presentado un análisis detallado del ritmo de las cuatro adaptaciones, señalando los métodos utilizados. En ambos doblajes el mimetismo absoluto del ritmo es protagonista.
- Tras analizar el mantenimiento de estos cuatro criterios, ha sido posible observar si al final las canciones cumplen con su función interpretativa y son cantables o no. La cantabilidad se ha determinado al observar la utilización de palabras o grupos de palabras con sonoridad bella y agradable (como los diminutivos o las aliteraciones), términos evocativos, léxico fácil de memorizar por su longitud y su fácil pronunciación, etc. Además del léxico y las figuras estilísticas, se ha presentado cuál es el patrón rítmico de las palabras, si su acento lingüístico coincidía con el musical o si el musical se ha impuesto.

3^{er} objetivo:

Indagar sobre los factores más influyentes a la hora de producir una adaptación musical.

Cada canción está condicionada en último término por la función concreta que desarrolla en la narración, que se expresa por medio de elementos lingüísticos y paralingüísticos. Hemos demostrado que ambas adaptaciones tratan en definitiva de reflejar el mismo mensaje global al mismo tiempo que producir efectos artísticos similares. Para conseguirlo, utilizan el menor número posible de sílabas, sobre todo la adaptación del clásico, para poder mantener el ritmo. También mantienen la cantabilidad, aunque recurren a procedimientos diferentes: la secuela prioriza la producción de rimas y la clásica elabora versos más cortos. Todos los criterios han estado sujetos a las restricciones visuales, que han condicionado la longitud de las intervenciones, los fonemas que era conveniente utilizar en primeros planos o planos medios cortos y, por último, han hecho imposible omitir información que estuviera presente en la imagen a riesgo de crear una incoherencia con la misma.

5.2. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS

Ha quedado demostrado que la adaptación de las canciones para el doblaje es una tarea compleja que en la mayoría de los casos implica más de una habilidad o destreza profesional y competencias tanto en la lengua de llegada y como la de partida, para poder llevarse a cabo. Como se ha visto en el capítulo 2, pese a lo atractiva que resulta la TC en un primer momento, curiosamente son pocos los estudios que exploran los métodos de traducción más utilizados y los criterios más priorizados.

Con esta investigación, indico posibles pistas sobre la traducción de canciones en las secuelas cinematográficas, con el añadido de que esta secuela en cuestión ofrece algunas referencias al universo literario del que ambas películas parten. También permite observar si hay un cambio de tendencias en el proceso de adaptación de las letras, al haber sido producida más de cincuenta años después. Una propuesta para el futuro sería ampliar el corpus y analizar también las intervenciones dialogadas para comparar las diferencias no solo en la adaptación de las canciones, sino en la totalidad del proceso de doblaje de la secuela.

Al analizar la totalidad de la secuela se podría comprobar, asimismo, si existen más referencias a las novelas de *Mary Poppins* además de las alusiones comentadas durante esta investigación. Ahorandar en estas referencias permitiría incidir en la importancia de las denominadas «señales intertextuales» de la teoría de la intertextualidad, cuya identificación permite llevar a cabo la traducción sin perder de vista en ningún momento el mensaje último del texto origen.

Aunque esta investigación no ha sido todo lo comprehensiva que deseaba, fundamentalmente por motivos de espacio, me ha aportado numerosos conocimientos sobre la práctica real del doblaje de canciones, un aspecto sobre el cual, por cuestiones de tiempo, no es posible profundizar en clase. He aprendido que el adaptador de canciones tiene que poner en balance numerosos aspectos de la traducción de forma simultánea y sin pasar ninguno por alto; tampoco se puede dar por sentado que la información se haya comprendido totalmente, al confluir tantos elementos en la creación del mensaje.

Elaborar una investigación de esta longitud por primera vez también me ha aportado seguridad. Siento que al haber profundizado a este nivel en el proceso de adaptación de canciones, me será de gran ayuda cuando inicie algún proyecto relacionado con este campo.

Por último, me ha sorprendido mucho porque me ha hecho indagar en multitud de aspectos que, al empezar el análisis, jamás hubiera pensado que exploraría. El proceso ha sido muy enriquecedor porque, aun partiendo de ideas básicas, he conseguido crear y desarrollar una comparativa entre la traducción de las canciones de ambas películas.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALZUETA PÉREZ, Andrea (2016): «Análisis del doblaje en castellano y catalán de la película *Mary Poppins*». Trabajo de fin de grado de la Universitat Pompeu Fabra: Barcelona

CASCAJOSA VIRINO, Carmen (2006): *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 113-114

CHAUME, Frederic (2003): *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo

CHAUME, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra

COTES, María del Mar (2005): «Traducción de canciones: *Grease*». *Puentes*, 6, pp. 77-86

DE LOS REYES LOZANO, Julio (2015): «La traducción de canciones en el cine de animación. Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de *Let it go*». *Savoirs en prisme*, 5, [en línea]. Recuperado de: <http://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/la-traduccion-de-canciones-en-el-cine-de-animacion-estrategias-y-elecciones-en-las-versiones-espanola-francesa-e-italiana-de-let-it-go/> [Consulta: 3.09.2019]

DE LOS REYES LOZANO, Julio (2017): «La música referencial y su influencia en la traducción del cine de animación». *InTRAlínea*, 19, [en línea]. Recuperado de: <http://www.intraline.org/specials/article/2247> [Consulta: 3.09.2019]

DI GIOVANNI, Elena (2008): «The American Film Musical in Italy». *The Translator*, 14 (2), pp. 295-318

Eldoblaje.com (2017): eldoblaje.com. Centro de recursos sobre el doblaje en España. [en línea] Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=54311> [Consulta: 14.08.2019]

FRANZON, Johan (2008): «Choices in Song Translation». *The Translator*, 14 (2), pp. 374-386

GARCIA GIL, Sara (2016): «La traducción de canciones en el cine musical: las adaptaciones al español de Ernesto Santandreu como ejemplo». Trabajo de fin de grado de la Universitat Autònoma de Barcelona: Barcelona

Lauratraduccion.com: Blog de traducción e interpretación. [en línea] Recuperado de: <http://www.lauratraduccion.com/2019/02/en-estos-nuevos-articulos-entrevistare.html> [Consulta: 12.09.2019]

LOW, Peter (2003): «Singable Translations of songs». *Perspectives: Studies in Translatology*, 2 (11), pp. 87-103

LOW, Peter (2005): «The Pentathlon Approach to Translating Songs». Ed. L. Dinda Gorlée. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi: 185-212

LOW, Peter (2008): «Translating Songs that Rhyme». *Perspectives: Studies in Translatology*, 1-2 (16), pp. 3-7

MARTÍ FERRIOL, José L. (2013): «El método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente». *Publicacions de la Universitat Jaume I*

MARTÍNEZ, Béatrice y GONZÁLEZ, Raúl (2009): «La traducción de canciones: análisis de dos casos». *Culturas Populares, Revista Electrónica* 8, pp. 1-16, [en línea]. Recuperado de: <http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/gonzalez.htm> [Consulta: 02.08.2019]

7. FILMOGRAFÍA

DISNEYMUSIC1992. (17 Dic 2011). «Mary Poppins: No durmáis» [vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=C_463t8my0Y

DISNEYMUSICESVEVO. (7 Dic 2018). «¿Lo podéis imaginar? (From “El regreso de Mary Poppins”/Audio Only» [audio]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=KilebfC3v5I>

DISNEYMUSICESVEVO. (7 Dic 2018). «Donde va lo que se perdió (From “El regreso de Mary Poppins”/Audio Only» [audio]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=a_xixjaMO_c

DISNEY, Walt (productor) y STEVENSON, Robert. (director). (1964). *Mary Poppins* [digital]. Estados Unidos: Walt Disney Productions. Recuperado de <https://itunes.apple.com/es/movie/mary-poppins/id430337770>

FAVREAU Jon (productor y director). (2019). *The Lion King*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

HOBERMAN, David (productor) y CONDON, Bill. (director) (2017). *Beauty and the Beast*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

IOVISS. (24 Nov 2008). «Mary Poppins. Una cucharada de azúcar (Doblaje España)» [vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YZ8kTRZZOLY>

LIN, Dan (productor) y RITCHIE, Guy. (director). (2019). *Aladdin*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

MARSHALL, Rob. (productor y director). (2018). *Mary Poppins Returns* [digital]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures. Recuperado de: <https://itunes.apple.com/es/movie/el-regreso-de-mary-poppins/id1445991525>