

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

TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO

**El doblaje de canciones de musicales:
Estudio comparativo y propuesta en el caso específico
de las DCOM**

Autora: Raquel Chacón Díaz

Tutora: Irene De Higes Andino

Fecha de lectura: Junio de 2024



Resumen:

Las películas de Disney Channel han sido siempre un referente para muchas generaciones. Los musicales, en particular, son capaces de transmitir emociones que traspasan la pantalla y sus canciones son universales. El presente trabajo tiene como objetivo proponer traducciones para el doblaje al español de temas cruciales para la trama de algunas de estas películas tan entretenidas, de temática romántica, humorística, dramática, etc. La metodología aplicada se basa en el análisis de una canción que sí fue doblada al español en la versión traducida de la película. Posteriormente, se visualizan diversos filmes y se analizan sus características para así elegir las canciones que serán el corpus del trabajo. Se analizan los patrones de las canciones elegidas y posteriormente se propone una traducción para el doblaje en base a los conceptos desarrollados por Chaume y Martí Ferriol: el análisis de las canciones basado en los cuatro ritmos de la retórica clásica, las restricciones, etc. Una vez se han elaborado estas propuestas, se analiza su calidad mediante la comparación de las características de las versiones originales con su correspondiente versión traducida y, finalmente, se contabilizan las restricciones encontradas y cómo han sido solucionadas.

Este trabajo pretende dejar plasmados todos los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera y, en especial, todas las destrezas desarrolladas para la compleción del mismo. Las traducciones aquí presentes se han confeccionado teniendo en cuenta el contexto de cada película, prestando especial atención a las referencias explícitas e implícitas en cada verso y respetando la naturaleza del corpus y sus características principales.

Palabras clave: (5)

Musical, DCOM, Doblaje, Restricciones, Canciones

Abstract:

Disney Channel movies have always been a reference for many generations. Musicals, in particular, are capable of conveying emotions that go beyond the screen and their songs are universal. The aim of this work is to provide translations for the Spanish dubbing of crucial songs for the plot of some of these entertaining movies, whether they be romantic, humorous, or dramatic. The methodology applied is based on the analysis of a song that was dubbed into Spanish in the dubbed version of the film. Then, several films were viewed, and their characteristics were analyzed in order to choose the songs that will constitute the corpus of the work. The patterns of the chosen songs are analyzed and then a translation for the dubbing is proposed based on the concepts developed by Chaume and Martí Ferriol: the analysis of the songs based on the four rhythms of classical rhetoric, constraints, etc. Once these proposals have been elaborated, their quality is examined by comparing the characteristics of the original versions with their corresponding translated version and, lastly, the constraints encountered and how they were solved.

This work is intended to reflect all the knowledge acquired throughout the course of study, and particularly all the skills developed for its completion. The translations herein have been elaborated taking into account the context of each film, paying special attention to the explicit and implicit references in each verse and respecting the nature of the corpus and its main characteristics.

Keywords: (5)

Musical, DCOM, Dubbing, Constraints, Songs

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	5
1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	10
1.1 Las restricciones	10
1.2 La traducción de canciones.....	11
2. LOS MUSICALES.....	15
2.1 Las películas originales de disney channel.....	16
2.1.1 Características generales	17
3. ENCARGO DE TRADUCCIÓN	19
4. ANÁLISIS DEL CORPUS	20
4.1 Análisis de la canción doblada	20
4.2 Justificación razonada de decisiones traductológicas.....	22
4.2.1 Someday	22
4.2.2 Space between.....	23
4.2.3 Breakthrough.....	24
4.2.4 Me and you.....	25
CONCLUSIONES	27
BIBLIOGRAFÍA.....	29
FILMOGRAFÍA	29
ANEXOS.....	32

INTRODUCCIÓN

Justificación y motivación personal

La importancia de la música en las películas es un ámbito que siempre me ha interesado dado que, desde muy pequeña, mi género favorito siempre ha sido el de los musicales. En mi opinión, que una historia se encuentre respaldada por canciones que la contextualizan y explican no solo consigue que el producto final sea mucho más ameno, sino que puedas interactuar más con la historia e incluso comprender más a los personajes.

Las películas originales de Disney Channel, en especial aquellas estrenadas en la época de los 2000, destacaban entre el resto por su originalidad y capacidad única de atraer al público y conseguir que este conecte con el producto. La franquicia, que en su comienzo se enfocaba en el público infantil, decidió expandir sus fronteras y crear contenido que también los adultos quisieran consumir. Poco a poco, su público principal (que eran los niños) fue creciendo, y fue entonces cuando empezaron a producir películas y series para un público preadolescente y adolescente.

Al estar expuesta desde muy pequeña a los *boygroups* de los noventa gracias a la influencia de mi hermana mayor, era de esperar que también desde muy pequeña me fuera a interesar por las películas musicales que ella veía y que yo, en aquel momento, casi ni entendía. Fue así como, visualización tras visualización, iba balbuceando las canciones en un inglés inventado. Luego aprendí inglés mucho más a fondo y me di cuenta de que esa era la clave para poder acercarme más a esas películas. Y más adelante, durante mi adolescencia y mi estancia en el instituto, me empecé a interesar por componer canciones y también por la traducción de todo lo que consumía.

Una vez empecé en la universidad, me di cuenta de que, si puedo traducir mis series y películas favoritas, ¿por qué no iba a poder hacer lo mismo con las canciones? Por eso, casi inconscientemente, empecé a cantar palabras o incluso versos de esas canciones en castellano, simplemente porque me apetecía jugar con ellas y ver hasta qué punto podía traducirlas.

Y finalmente, ya en cuarto de carrera y con muchos nervios por no saber cómo hacer mi trabajo final, pensé en lo importante que era hacer algo que fuera a disfrutar mucho, que me obligase a practicar tanto el idioma como mis capacidades traductológicas y que pudiera defender con una motivación personal. Traducir canciones de musicales no es solo centrarte en aquello que está implícito y explícito en la canción, sino también conocer la historia y el contexto en el que se canta la canción en la película.

Personalmente, he disfrutado muchísimo de todo el desarrollo creativo que ha requerido el proyecto y agradezco muchísimo haber podido elegir cómo enfocar el trabajo y qué trabajar. Ha sido una experiencia muy enriquecedora en muchísimos aspectos y más allá de redescubrir lo mucho que me gusta traducir, siento que he ganado apreciación por los trabajos realizados anteriormente y por todos esos recursos que nos ayudan cada día en nuestras tareas.

Relevancia del texto en la lengua original

Las canciones de estas películas tienen una importancia crucial en el desarrollo de la trama y también de los personajes. Las canciones que se cantan en los musicales no siempre tienen el mismo grado de relevancia con respecto a la historia (como puede comprobarse en el Anexo I), sin embargo, las seleccionadas para este trabajo sí son vitales en la historia.

El proceso de selección conlleva una amplia comparación entre todas las películas musicales de Disney Channel y todas sus canciones. Se elabora una hoja de cálculo con diversos apartados que ayudarán a comparar, de forma visual, las características principales de las canciones de cada película. Y al encontrarse una canción doblada al español en *Let it shine*, esta se usa como base para orientar las propuestas de traducción y se eligen dos canciones de un estilo igual o similar (hip-hop), y dos canciones de un estilo muy utilizado por la productora y muy popular entre el público (balada-pop). Las cuatro canciones se analizan con los cuatro parámetros definidos por Chaume (2012) y se hace lo mismo con las propuestas de traducción. Posteriormente, todas las canciones con sus respectivas traducciones se analizan en base a las restricciones de traducción presentadas en los distintos trabajos de Martí Ferriol (2013, 2006).

En primer lugar, *Someday*, que forma parte de la película *ZOMBIES*, es el primer contacto que tienen los personajes principales, los protagonistas, al conocerse. La canción nos da a entender que no se odian cómo deberían hacerlo porque no se juzgan y a medida que la cantan van sintiéndose cada vez más conectados. Vienen de dos mundos diferentes y representan la ilusión por tomar sus propias decisiones y hacer de Seabrook (donde transcurre la trama) un lugar más acogedor para todos, donde cada uno pueda dedicarse a lo que quiera y amar a quién quiera. La canción nos da a entender que, aunque sus familias sean radicalmente opuestas, tienen mucho en común y ambos son algo diferentes incluso dentro de sus respectivos mundos.

Por otro lado, *Space between*, de la película *Descendientes 2*, nos muestra la complicada relación de dos mejores amigas que no saben cómo enfrentarse a los problemas que han ido ocurriendo en Auradon y la Isla de los Perdidos. Mal se siente atrapada en su presente y solo quiere volver a ser la que era antes, mientras que Evie le recuerda todo lo que ha conseguido y que, aunque no puedan estar juntas, siempre podrá contar con ella. Es una canción en la que recuerdan todo por lo que han pasado y miran tanto al presente como al futuro, esperanzadas, por tenerse la una a la otra.

La tercera canción, *Breakthrough*, que forma parte de la película *Lemonade mouth*, es una canción llena de fuerza que representa todo por lo que lucha el grupo que la canta. Cada uno de los protagonistas tuvieron que enfrentarse a diversas situaciones para poder estar bien consigo mismos, aceptarse, y aprender a expresarse. Es por esto por lo que la canción actúa como una especie de conclusión en la película, nos revela qué ha pasado tras los últimos incidentes y cómo se encuentra la banda, además de recordar el espíritu reivindicador y libre del grupo y cómo esperan influir en sus fans.

Por último, *Me and you*, que pertenece a la película *Let it shine*, es una canción crucial para la trama ya que, durante la actuación, la protagonista descubre que los dos chicos le habían estado mintiendo. La canción representa una conversación entre dos personas que se quieren, pero se han decepcionado y tienen dudas, y una buena traducción debería ser capaz de darle su sentido propio a cada verso, con respecto al contexto de la historia.

Objetivos de la investigación

Este trabajo tiene como objetivo la creación de traducciones para el doblaje adaptadas de canciones pertenecientes a películas musicales. Se pretende analizar cada canción tanto desde la perspectiva musical como desde la perspectiva lingüística y traductológica, analizándose los ritmos, la métrica, la rima, la pronunciación, etc. De este modo se garantiza la perfecta comprensión tanto lingüística como técnica del TO, elemento crucial para poder realizar la traducción.

1. Objetivo principal:
 - Traducir canciones en la modalidad de doblaje.
2. Objetivos secundarios:
 - Realizar un estudio comparativo entre la versión original y las propuestas.
 - Analizar los patrones en las canciones de los musicales de Disney Channel.
 - Obtener información contextual de calidad y transmitirla fielmente.

- Experimentar con la lengua y buscar alternativas.

Metodología

Con el objetivo de proporcionar un trabajo completo y especializado, se utilizan dos metodologías, una descriptiva (basada en el ejemplo de canción doblada al español) y una aplicada en base a los trabajos de Chaume (2012) y Martí Ferriol (2013).

Descriptiva

Siguiendo una metodología descriptiva (Williams y Chesterman, 2002) se analiza, como base del presente trabajo, la versión doblada al español de una canción correspondiente a una DCOM. Se trata de la película *Let it shine* (2012) dirigida por Paul Hoen, que nos cuenta la historia de un joven cuya pasión es el rap y que se ve obligado a ocultar su talento por los prejuicios de su padre. Es una película musical con canciones de góspel y batallas de rap, y la canción que se toma como ejemplo para realizar las traducciones de este trabajo es la llamada *Moment of truth*. El doblaje al español de esta canción, para la versión española de la película, fue realizado por Iyuno SDI (Jacobo Calderón, traductor de canciones) e interpretado por Javier Lorca y Alejandro Méndez.

Esta versión nos muestra las decisiones tomadas para hacer frente a los problemas traductológicos, con ella podemos ver las técnicas que se han llevado a cabo y las soluciones o alternativas que se dieron a las restricciones.

Aplicada

La metodología aplicada (Williams y Chesterman, 2002) consiste en hacer una propuesta de traducción para el doblaje de cuatro canciones: *Someday*, *Space between*, *Breakthrough* y *Me and you*.

Estructura

La estructura de este trabajo consiste en, primeramente, un capítulo sobre la traducción audiovisual, y dos subapartados sobre la misma: las restricciones y la traducción de canciones. Posteriormente, se presenta el tipo de producciones a las que pertenecen las canciones de las películas elegidas, los musicales, y dentro de este capítulo encontramos diversos subapartados. En ellos se contextualiza sobre la tradición del canal y sus películas más importantes, además de analizarse también sus características generales y su estructura.

En el tercer capítulo encontramos el encargo de traducción, es decir, las canciones seleccionadas traducidas para el doblaje en español. Posteriormente, se presenta el

análisis del corpus, observando, en primer lugar, la canción doblada y las restricciones encontradas, y después presentando la justificación de las decisiones tomadas para obtener las propuestas de traducción.

Por último, el quinto capítulo consiste en la redacción de las conclusiones obtenidas tras realizar el trabajo, además de las futuras líneas de investigación. Y finalmente, los dos últimos apartados corresponden a las fuentes utilizadas y a los anexos, que en este caso son: un documento con todas las películas originales de Disney Channel, la clasificación de los musicales y de sus canciones, el análisis de la canción doblada y las letras originales de las canciones elegidas junto la propuesta de traducción, el análisis y la tabla de restricciones.

1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

La traducción audiovisual es un término genérico de uso académico que engloba tanto las transferencias lingüísticas y semióticas de textos audiovisuales ya consolidadas como las más innovadoras (Kretschmer: 2011, cit. en Chaume 2012: 3). Existen diferentes tipos de TAV y los textos de trabajo originales pueden ser especializados y tratar cualquiera de las materias en las que se enfocan las variedades especializadas de la traducción. (Chaume, 2012: 3)

Según Chaume (2004: 3), la característica principal de esta modalidad consiste en la «transmisión de significados codificados de manera simultánea a través de dos canales de comunicación diferentes». En otras palabras, la particularidad de la traducción audiovisual es que combina la emisión de mensajes a través del canal acústico y del canal visual. Esto significa, por tanto, que la mayor dificultad de la TAV reside en esta combinación que se usa para transmitir el mensaje desde la lengua original y hacerlo accesible a los hablantes de la lengua meta, sin comprometer el sentido ni la autenticidad de la obra.

Algunas de las modalidades de la traducción audiovisual, entendidas por Chaume (2004: 31) como los métodos técnicos que se utilizan para realizar el trasvase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra son:

- El doblaje: supone traducir y ajustar un guion que luego será interpretado por actores de doblaje (dirigidos por el director de doblaje). Es la forma de traducción audiovisual más extendida en España y una de las más antiguas.
- La subtitulación: consiste en añadir la traducción en texto meta a la pantalla donde se exhibe una película en versión original, sincronizando los subtítulos con las intervenciones de los actores. Existen muchas restricciones espaciales y temporales con respecto a la colocación de subtítulos y es una práctica que suele emplearse en películas y series.

Por otro lado, también encontramos otras modalidades como las voces superpuestas, la interpretación simultánea, el doblaje parcial o el comentario libre.

1.1 Las restricciones

La traducción y su práctica pueden entenderse como el proceso de resolver problemas de diversa índole, denominados «restricciones», mediante la búsqueda de soluciones.

Estas soluciones pueden dividirse en dos categorías: microtextuales («técnicas de traducción») o recurrentes («normas de traducción»)¹.

Este capítulo se basa en la descripción del término de «restricción» de Martí Ferriol (2018) acorde a los trabajos previos de Mayoral et al. (1988), Tifford (1982) y Martí Ferriol (2006, 2007, 2010, 2013), donde también se proporciona una clasificación para los diferentes tipos de restricciones que un traductor puede encontrarse al traducir un texto audiovisual.

Las restricciones en la traducción audiovisual son todos aquellos elementos en los que un traductor se ve obligado a fijarse cuando pretende traducir un texto de este carácter. Es importante tener un buen abanico de recursos con los que ayudarse y, sobre todo, barajar diferentes opciones para así encontrar la solución que mejor se adapta al contenido en particular.

Por otro lado, la clasificación de Martí Ferriol (2006: 131-132 y 2013: 151-152) distingue entre las siguientes categorías:

- Profesionales: referentes a las condiciones laborales del encargo en cuestión.
- Formales: con relación a las convenciones de la modalidad de traducción y las técnicas empleadas.
- Lingüísticas: referentes a las lenguas de trabajo, a la variación lingüística.
- Semióticas o icónicas: asociadas al lenguaje fílmico y a los signos transmitidos a través del canal visual.
- Socioculturales: en relación con los sistemas culturales.
- Restricción nula: ausencia de restricción.

1.2 La traducción de canciones

Una canción es una combinación de elementos que se unen con el objetivo de que el producto final sea cantado. Se trata de una composición que combina música y letra, elementos que deben ajustarse el uno al otro. En consecuencia, cuando tenemos que traducir una canción, es crucial que esta característica base también se mantenga en la obra meta.

Franzon (2008: 376) argumenta que la calidad de una traducción de canciones, o que el criterio que clasifica a una traducción de una canción como «óptima» reside en su capacidad para ser «una segunda versión de la original»² permitiendo así que algunos

¹ Traducción propia.

² Traducción propia.

de los valores básicos de toda canción (música, letra, interpretación) se puedan reproducir en la lengua meta.

Asegurar la calidad de cualquier contenido al adaptarlo a otro idioma implica tener en cuenta aspectos lingüísticos relativos a las diferencias entre las lenguas de trabajo, pragmáticos y de intencionalidad, profesionales (delimitados o restringidos por las condiciones del encargo que se trabaja) y socioculturales. Sin embargo, dado que la letra está ligada a las restricciones impuestas por la música que lo acompaña y está plenamente condicionado por estas, es de vital importancia hacer uso de ciertos recursos que no se limiten únicamente a traducir correctamente el mensaje, sino también a preservar o mantener las características rítmicas de la obra.

Además, podemos también introducir el término de *singability* o «cantabilidad». La RAE define algo «cantable» de la siguiente manera: «que se puede cantar o que se debe interpretar despacio y de manera melodiosa y expresiva», y es que el concepto de «cantabilidad» puede ser de gran utilidad para la traducción de canciones. Según Low (2005, cit. en Franzon, 2008: 374) «puede entenderse de forma restringida como la adecuación fonética de las letras traducidas, que las palabras sean fáciles de cantar con determinados valores de nota»³, pero esta noción es ampliable. Puede referirse, también, a que además de ser «interpretable», esta traducción debe estar adaptada o ser adecuada en todos los aspectos pertinentes para la finalidad en concreto. (Low 1977, cit. en Franzon, 2008: 375)

Posteriormente, amplía el término y define la «cantabilidad» como la «consecución de la unidad músico-verbal entre el texto y la composición»⁴, en otras palabras, la entiende como la armonía o la combinación equilibrada entre las palabras y la melodía —o la expresión lingüística y melódica—.

La traducción de canciones es una especialidad dentro de la traducción audiovisual tan importante como el resto, ya que la música «también puede transmitir un significado sustancial y puede ser importante para la trama»⁵. (Chaume, 2012: 103)

Según Franzon (2008: 376), el traductor debe elegir entre una o varias de estas cinco opciones:

- No traducir.
- Traducir la letra sin tener en cuenta la música.

³ Traducción propia.

⁴ Traducción propia.

⁵ Traducción propia.

- Escribir una letra nueva sin relación con la original, pero respetando la música.
- Traducir la letra y adaptar la música (puede conllevar la creación de una partitura nueva).
- Adaptar la traducción a la música original.

La elección dependerá, fundamentalmente, del tipo de producción audiovisual y del público meta, aunque factores tales como el presupuesto, el tiempo y los recursos pueden ser también de vital importancia. Sin embargo, según Chaume (2012: 104), las circunstancias que determinarán la elección o decisión del traductor por elegir traducir de una forma u otra son las siguientes:

En primera instancia, algunos países dobladores son reacios a traducir las canciones y suelen dejarlas en la versión original, mientras que en otros las costumbres están cambiando. Otro factor que no se puede dejar de lado es que la traducción de canciones está relacionada de forma directa con el género audiovisual y este marca la norma.

Por último, el factor clave para decidir si una canción debe traducirse o no (doblarse o subtitularse) es su función en la película. Cuando la letra hace referencia a la trama, la canción debe traducirse para que el público destinatario tenga el mismo acceso al significado de la letra que tiene el público original. En el caso de las canciones relacionadas con el argumento, el subtitulado es actualmente el modo de traducción preferido. Cuando no es así, la canción queda sin traducir.

Una vez se ha decidido que la traducción para el doblaje de la canción es la mejor opción, será necesaria la adaptación de la letra traducida al ritmo de la música. Chaume (2012: 103) propone un análisis de acuerdo con los cuatro ritmos poéticos de la retórica clásica: ritmo de la cantidad o número de sílabas, ritmo de la intensidad o la distribución de sílabas tónicas, ritmo de la entonación o tono y ritmo del timbre o rima.

El análisis que corresponde al número de sílabas es bastante sencillo, deben contarse las sílabas de cada verso de la canción y adaptar la traducción a este número de la forma más pertinente. En el caso de este trabajo en particular, en el que se trabaja con el inglés como lengua de partida y el español como lengua meta, igualar el número de sílabas no siempre es lo más acertado —por la forma en la que se pronuncian ciertas palabras, o porque se puede llegar a una mejor adaptación combinando versos o alterando ligeramente la estructura original—. Es importante que no se tenga en cuenta, únicamente, la separación de las sílabas según las reglas ortográficas, sino también cómo se pronuncian en la canción; y se debe prestar especial atención a las contracciones.

El segundo nivel corresponde a la distribución de sílabas tónicas en base a la categoría gramatical de las palabras, es decir, marcar las sílabas de las palabras que destacan en contraste con el resto. Generalmente, los sustantivos y los verbos (no modales o auxiliares) siempre llevarán una sílaba tónica, al igual que los adjetivos y las interjecciones. Por otro lado, las preposiciones, las conjunciones y los artículos nunca llevan sílabas tónicas y los adverbios pueden o no llevarlas. Finalmente, aunque los pronombres suelen ser átonos, pueden resaltarse cuando se pretende dar énfasis (puede ser el caso de los verbos *to be* y *to have*).

En tercer lugar, la entonación o tono se refiere a qué versos se entonan de forma ascendente como correspondería a una frase interrogativa o, en contraposición, a una exclamativa. Conocer bien el contexto en el que se cantan las canciones nos ayudará a entender mejor la intencionalidad detrás de los versos y de las palabras que se usan, lo que resultará en un análisis de la entonación mucho más completo y preciso.

El último nivel es la rima, este análisis se plasma mediante el uso del abecedario. Existen las rimas consonantes y las rimas asonantes, y también pueden clasificarse según la sílaba en la que se encuentra el último acento (rimas oxítonas, paroxítonas o proparoxítonas). Pero lo que más nos interesa es cómo se combinan estas rimas, qué estructura siguen: continua (aaaa), encadenada o cruzada (abab), trenzada (abac), pareada (aabbcc) o abrazada (abba).

2. LOS MUSICALES

Los musicales son obras que combinan la interpretación con la música, pueden representarse en directo (suele ser el caso de los teatros), o estrenarse en cines o en la televisión. Según la *RAE*, se trata de un «género teatral o cinematográfico de origen angloamericano, que incluye como elemento fundamental partes cantadas y bailadas».

Las canciones en las películas musicales se utilizan para dar paso o explicar la trama, tanto las diegéticas como las extra-diegéticas⁶ pueden dar información sobre lo que ocurre en la historia e incluso ser cruciales para su desarrollo. Sin embargo, las películas no musicales utilizan la música como elemento para acompañar las escenas y que estas no se sientan «vacías» y también para reforzar la carga sentimental de ciertos momentos del filme. (Torrijos, 2012; Recursos Sonoros Audiovisuales, 2018)

La prevalencia de canciones en la película dependerá de los cambios en la trama, las necesidades de comunicación y el momento o el tiempo fílmico, es decir, en qué parte de la película nos encontramos. Estas «partes» o «etapas» son, según Martin y Rose (2008, cit. en Plemenitas, 2016: 35), el resumen, la orientación, el problema, la evaluación, la resolución y coda. Realmente las únicas obligatorias serían, por tanto, el problema y la resolución, y la etapa más emotiva es la de la evaluación —que contiene la expresión de emociones, juicios (moralidad o importancia) y apreciación (estética) (Martin y White 2003, cit. en Plemenitas, 2016: 35)—.⁷

De la misma forma en la que las canciones son esencialmente evaluativas en las películas no musicales —«refuerzan la intensidad del impacto emocional de los acontecimientos representados»⁸ (Plemenitas, 2016: 36)—, los musicales también usan las canciones diegéticas y no diegéticas para esta función. Pero, además de actuar a modo de refuerzo evaluativo de otros elementos de la estructura genérica de la historia, pueden actuar como elementos independientes de la misma. De hecho, pueden constituir etapas obligatorias de la estructura narrativa, como el problema y la resolución; utilizándose, por consiguiente, para que la historia avance.

⁶ Las canciones diegéticas son aquellas que se interpretan en la película, pertenecen a la narración y los personajes las oyen, mientras que las extra-diegéticas se añaden en postproducción.

⁷ Traducción propia.

⁸ Traducción propia.

En conclusión, las canciones de los musicales cinematográficos tienen una función similar a la de los diálogos hablados de la estructura narrativa y pueden funcionar como elementos esenciales de la historia. (Plemenitas, 2016: 36)

2.1 Las películas originales de disney channel⁹

La franquicia estadounidense Disney Channel empezó a emitir películas de producción propia desde su fundación en 1983. En su primera etapa, desde el 1983 hasta el 1997, estas películas se conocían como *Disney Channel Premiere Films*. Posteriormente, y coincidiendo con el auge del canal y sus años de máxima audiencia, estas producciones pasaron a llamarse *Disney Channel Original Movies* —nombre por el que el público denomina, generalmente, a todas las películas propias de la franquicia sin importar la época en la que se estrenaron—. Y finalmente, a partir de marzo de 2023, el nombre cambió a *Disney Original Movies*.

Las temáticas tratadas en las películas suelen repetirse, sobre todo cuando la audiencia interactúa mucho mediante la compra de *merchandising* o la repetida visualización de los filmes, sin embargo, existen muchas diferencias entre las películas realizadas por los diferentes directores y también entre los tipos de canciones que se componen para las películas.

Con un historial de películas tan extenso, el número de directores es también bastante elevado (véase anexo I), no obstante, hay ciertos nombres que se repiten a lo largo de los años y que han conseguido destacar por la popularidad de sus películas y su forma de dirigir. Entre los directores más importantes de la franquicia encontramos a dos de los tres directores de las películas del corpus:

Kenny Ortega, que pese a haber dirigido solo 6 DCOM, ha participado en la producción de muchas otras películas y series de la franquicia y también de Hollywood (*Xanadú*, *Dirty dancing*, *Gilmore girls*, etc.) y destaca por los musicales que ha dirigido y por ser también el coreógrafo de muchos de estos. Las producciones más famosas de Disney Channel (*High school musical 1-2-3*, *The cheetah girls 2*, *Descendientes 1-2-3*) fueron dirigidas por él, y hoy en día, la complicidad entre este director y los actores de sus películas sigue siendo una de las claves del éxito de las mismas.

También encontramos, por otro lado, a Paul Hoen, que dirigió un total de 16 DCOM, entre las que encontramos tanto musicales bastante conocidos (*Let it shine*, *Zombies 1-*

⁹ Información extraída de: (Merrit, 2024), (IMDb, s. f.), (Wikipedia Contributors, 2024), (Wiki, s. f.), (DCOMers, 2021).

2-3) como películas convencionales (*The luck of the irish, Jump in!, Cloud 9*). Ambos directores pertenecen a la época de mayor éxito de la franquicia, es decir, a la franja entre el 2005 y el 2020 aproximadamente, pero antes del siglo XXI y como es de esperar, se estrenaron muchas películas de otros directores que también repitieron en varias ocasiones: Kevin Connor, George Miller, Blair Treu, Greg Beeman, Duwayne Dunham...

2.1.1 Características generales

La estructura de las películas originales de Disney Channel, similar a la de los filmes de Disney y parecida, en gran medida, al cine en general, puede dividirse en secuencias que permiten desarrollar la historia y atraer a la audiencia.

Cada historia se desarrolla en su propio mundo, es por esto que suele haber narradores omniscientes en las primeras escenas o música de fondo que nos lleva por el sitio en el que se desarrollará la película.

Tras esta pequeña introducción a modo de contexto, al público se le presenta el protagonista o los personajes principales. Por lo general, suelen identificarse fácilmente a través de su forma de vestir o su físico, lo que deriva en presuposiciones por parte del público que luego se corroborarán o desmentirán. Las primeras escenas suelen presentarnos la problemática en la que se encuentran los personajes, su vida diaria, sus intereses...

Además de esto, nos encontraremos con personajes variados cuya personalidad destacará por alguna razón: liderazgo, timidez, rebeldía, inteligencia... Y pese a que la historia no pueda contarnos cada detalle de la vida de cada personaje, nos presentará diferentes orígenes y formas de vida para que podamos familiarizarnos, identificarnos o tener mayor o menor preferencia por unos u otros.

Posteriormente, después de conocer en cierta profundidad las características de la historia, surgirá algún problema en la vida del protagonista que nos dará una perspectiva diferente sobre su forma de ser —podremos conocer sus miedos, o sus debilidades—. Se buscarán soluciones al problema y dependiendo de su magnitud, se resolverá o no. En general, no habrá un único «revés», por así decirlo, sino varios que servirán para amenizar y animar la historia, pero el «gran problema» se dará en el último tercio de la historia.

Esta situación obligará a los personajes principales a enfrentarse a dificultades con las que no contaban haciendo uso de nuevas habilidades. Sin embargo, esto no bastará para que cese el problema, dado que —en algunas ocasiones— habrá rivales o villanos

en la historia que tendrán mucho que ver. Tendrá lugar algún que otro rifirrafe, ya sea entre los protagonistas, sus amigos, su familia o sus enemigos, y finalmente, alguien se rendirá, se arrepentirá por el daño causado o será derrotado.

Suele ser en los últimos minutos de la película cuando nos damos cuenta del desarrollo en la personalidad de los personajes, ya que generalmente, habrán madurado o comprendido la importancia de algo (amistad, lealtad, sinceridad, etc.). Y finalmente, volveremos al lugar en el que empezó todo, a modo de clausura, aunque también es en este momento cuando puede que nos hagan ver que el villano no ha sido del todo vencido, o que existen problemas que saldrán a la luz más adelante (finales abiertos que suelen significar que habrá otra película).

3. ENCARGO DE TRADUCCIÓN

El encargo de traducción consiste en proponer traducciones para el doblaje de cuatro canciones, cada una de una película original de Disney Channel o *Disney Channel Original Movie* diferente.

En primer lugar, se visualizan los filmes en cuestión y se eligen las canciones a analizar en base a su potencial para ser traducidas, su complejidad y originalidad, y su intencionalidad e importancia dentro del contexto. Dos de las canciones son duetos y las otras dos canciones son de estilo hip-hop:

- *Someday* es un dueto optimista interpretado por Meg Donnelly y Milo Manheim, de la película *ZOMBIES* (también escrito *Z-O-M-B-I-E-S*) de 2018. El otro dueto de estilo balada es *Space between*, cantado por Dove Cameron y Sofia Carson, de la película *Descendientes* de 2015.
- *Breakthrough* de la película *Lemonade mouth* de 2011, es una canción pop con toques de hip-hop interpretada por Adam Hicks, Naomi Scott, Bridgit Mendler y Hayley Kiyoko. Por otro lado, *Me and you*, perteneciente a *Let it shine* del año 2012 y cantada por Coco Jones y Tyler James Williams, es de estilo hip-hop con partes de balada pop.

Cabe destacar que todas las canciones son la versión completa o extendida, que no es la versión que puede verse en sus correspondientes películas —a excepción de *Breakthrough* de *Lemonade mouth*, que pertenece al final del filme y se muestra por completo—. Estas propuestas, junto a su análisis, corresponden a los Anexos III, IV, V y VI.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS

4.1 Análisis de la canción doblada

La canción *Moment of truth* se divide en cuatro partes que corresponden a las intervenciones de los dos participantes de la batalla; es lo que podría llamarse un «diálogo cruzado». En primer lugar encontramos a Bling o Lord of da Bling, el antagonista de la película *Let it shine*, cuyas intervenciones hablan sobre su riqueza y tratan de humillar a su contrincante —apelando a su poca popularidad con las chicas, su situación económica y a la escasa calidad de sus raps—. Por otro lado, el protagonista de la película, (el verdadero¹⁰) Auténtico (Truth en inglés) o Cyrus, aprovecha la batalla para defender su talento como artista y revelar la verdadera identidad de Bling.

En total encontramos 27 estrofas (14 de Bling y 13 de Cyrus) con una cantidad media de sílabas por verso de 6 aproximadamente en ambas versiones. También en ambas versiones, las rimas son principalmente consonánticas y se utiliza tanto la rima oxítonea como la paroxítonea (aunque esta última es bastante más frecuente en la versión doblada), y en lo que respecta a su estructura, la mayoría son trenzadas o pareadas —únicamente la primera intervención de Cyrus es continua—. Finalmente, por ser una batalla de rap con mucha fuerza, nos encontramos con muchos versos exclamativos (31 en la versión original y 33 en la doblada), y algunos versos con entonación interrogativa (9 y 8 respectivamente).

Además, al tratarse de algo muy natural e «improvisado», la actuación está llena de gestos y movimientos corporales, es decir, de información visual, que no siempre puede verse reflejada en el mensaje verbal traducido; es por esto por lo que ha habido 35 restricciones¹¹ del tipo iconográfico, de las cuales se han solucionado 32. Estas restricciones se basan en gestos: hacer un «0» o una «L», señalar, saludar, arrodillarse,

¹⁰ En la película, el mejor amigo de Cyrus, Kris, se hace pasar por Auténtico (Truth) debido a un acuerdo derivado de una confusión; sin embargo, el verdadero Auténtico es Cyrus.

¹¹ Consideraciones específicas sobre las restricciones en este trabajo y en el análisis de las mismas: algunas restricciones formales pueden ser también lingüísticas, las restricciones relacionadas con las diferencias en la extensión de las palabras en los idiomas de trabajo se clasifican como lingüísticas (aunque podrían pertenecer al apartado «formal», al ámbito de la isocronía), la naturalidad se considera una restricción formal, en las restricciones lingüísticas se tiene en cuenta tanto la transmisión del sentido base como la reproducción del juego de palabras (dos aspectos).

Por otro lado, en las restricciones lingüísticas se considera que se ha solucionado la mitad de una restricción (1/2) —con doble sentido o juegos de palabras— si se ha reproducido el significado original básico (o se ha utilizado una alternativa que funciona con el contexto), y en su totalidad (2/2) si además de transmitirse el significado original/alternativo, se ha reproducido el juego de palabras original/alternativo.

etc. Estas restricciones corresponden a los ejemplos 1, 2, 6, 9, 11, 26 (entre otros) del Anexo II.

Por otro lado, solo hay 2 restricciones socioculturales en la canción (consultar ejemplos 10 y 33 del Anexo II) de las cuales solo una se ha conseguido solucionar: «*extra on Soul Train*» por «extra de la tele». El número de restricciones formales también es dos y estas se basan en la entonación característica de un verso y en la estructura de la rima de otro (ver ejemplos 13 y 21 del Anexo II), además ambas han conseguido solucionarse.

Finalmente, con relación a las cuestiones lingüísticas, se han encontrado un total de 22 restricciones derivadas de dobles sentidos y juegos de palabras (ejemplos 22, 26, 35, 42, etc. del Anexo II), y se han solucionado 14. En esta canción en particular, reproducir los juegos de palabras era extremadamente difícil ya que pese a poderse conseguir la traducción de uno de los elementos, conseguir una expresión en español que tuviese ambos significados era muy difícil. Considero que hay propuestas realmente buenas y es por eso que destaco un par de ejemplos por parecerme realmente acertados:

- «*The only girls you get are in the pages of a catalog*» (ej. 39 del Anexo II): Bling menciona, constantemente, su popularidad con las chicas y es por eso por lo que Cyrus contesta diciendo que las únicas que puede conseguir son las de las revistas. Aquí Cyrus hace el gesto de pasar páginas (restricción iconográfica) y la traducción fue «cuando no te miran lees cuentos de pulgarcito», que funciona perfectamente por ser una burla, aunque no guarde el sentido original.
- «*I bet your whole crew's a bunch of rent-a-homies*» (ej. 37 del Anexo II): Cyrus intenta humillar a Bling y lo consigue con este verso, que sorprende al dueño del local (se le enfoca). La traducción al doblaje no tiene el mismo sentido pero es muy creativa y sí que transmite la misma intención: «no tienes ni colegas con tu cara de palurdo».

Y aquí presento un par de soluciones que, en mi opinión, son mejorables:

- «*Lord of the Bluff*» (ej. 40 del Anexo II): juego de palabras con el nombre del personaje Lord of da Bling. La creación discursiva en la versión doblada fue «Lord don da chasco», pero en la versión doblada solo le llama por su nombre completo el presentador de la batalla de rap, es por eso por lo que este juego de palabras es algo confuso dado que el espectador le conoce, generalmente, por Bling.

- «*Till the Truth made him hush*» (ej. 41 del Anexo II): Cyrus (o Truth, como nombre artístico) está revelando el secreto de Bling y por eso la «verdad» le calla, tiene doble sentido, pero este se pierde en la versión en español. La solución en el doblaje fue seguir la frase anterior «dice tantas mentiras que a todos nos da asco».

La versión doblada al español de esta canción está muy conseguida porque el número de restricciones encontradas era muy elevado y no solo era importante transmitir el significado sino adaptarse correctamente tanto al contexto como a la estructura y al registro de un rap (pero que, a su vez, se encuentra en una película para un público joven). En total se han solucionado 49 de las 61 restricciones encontradas (consultar el Anexo II), número que, en mi opinión, es bastante elevado y que se justifica plenamente por todas las dificultades relativas al estilo, la imagen, los referentes...

4.2 Justificación razonada de decisiones traductológicas

4.2.1 Someday

En primer lugar, la canción *Someday* tiene un total de 17 estrofas en las que predominan los versos de 6 sílabas y generalmente, la distribución de sílabas tónicas se centra en que la penúltima sílaba sea tónica y la última átona (rima paroxítona). Estas características se han respetado en la propuesta de traducción para el doblaje, dado que el número de estrofas, la media total de sílabas por verso y la distribución de sílabas tónicas es igual que el original.

En lo que respecta a las rimas de la canción original (que han tratado de replicarse en la propuesta), destaca el uso prácticamente exclusivo de la rima consonante con estructura trenzada o cruzada (aunque la tercera estrofa del estribillo es de rima continua). En la traducción también predominan las rimas consonantes con estructura cruzada o trenzada y, por supuesto, la rima consonante.

Además, la canción tiene un claro sentido insinuante y esperanzador, por lo que, pese a ser la mayoría de versos de entonación neutra, encontramos 8 interrogativos y 13 exclamativos (9 y 14 respectivamente en la propuesta).

Por otro lado, una vez analizados los cuatro ritmos (explicados anteriormente en el capítulo sobre la traducción de canciones), paso a explicar las conclusiones extraídas de la tabla (Anexo III) y obtenidas al analizar cada restricción.

En la canción *Someday* se encuentran un total de 22 restricciones, la mayoría de las cuales se corresponden con la sincronía con la imagen. Estas restricciones, las

semióticas o iconográficas, predominan en la escena por el uso de objetos que los personajes se encuentran en la sala en la que cantan (carpesano, ojo, lámpara, colador, trapo, etc.) y también por los gestos que hace, en especial, Zed (imita a un zombie, a unos pájaros, etc.)¹². Se han solucionado 9 de las 10 restricciones iconográficas encontradas. Las restricciones formales, en contraposición, son menos numerosas y se basan, principalmente, en la dificultad para hacer que un verso suene natural y a su vez, rime con el resto y tenga musicalidad (ejemplos 1, 4, 8, 10, 12 del Anexo III). Han conseguido solucionarse un total de 4 de las 5 restricciones formales encontradas. Finalmente, las restricciones lingüísticas de esta canción se deben a los juegos de palabras y a las antítesis (*caught my eye, perfect paradise/darker side*), y a la dificultad para traducir una expresión o palabra que no tiene una traducción directa o estructuras que no existen en la lengua meta (*I've got a feeling, wanna/gonna*)¹³; se han solucionado 7 de 7.

Sobre esta canción quería destacar que al ser una balada de amistad/amor entre dos personajes que acaban de conocerse, no he visto conveniente alejarme demasiado del original (siempre que los parámetros de análisis lo permitieran) por ser estructuras bastante sencillas, pero sí he querido optar por «tal vez» para traducir el título y evitar algunas repeticiones que a mi parecer habrían sido demasiado repetitivas en español (ver ejemplos 1, 8, 10 y 16 del Anexo III).

4.2.2 Space between

En primer lugar, *Space between* está compuesta por 11 estrofas cuyo número medio de sílabas por verso es 7 (aunque el estribillo tiene versos de 10 sílabas), la distribución de sílabas tónicas es principalmente oxítona y la rima es consonante con estructura pareada, trenzada o cruzada —aunque el estribillo es de rima abrazada—. En la propuesta de traducción para el doblaje se respeta el mismo número de estrofas y de sílabas por verso, además de ser también de rima oxítona y consonante, pero las estructuras que predominan son la pareada y la trenzada.

En lo que respecta a la entonación, es una canción sentimental bastante neutra y estable pero con momentos intensos, por lo que el total de versos exclamativos es 8 y 2 interrogativos (8 y 4 respectivamente en la traducción).

Por otro lado, se han encontrado un total de 13 restricciones. Esta canción se caracteriza, al igual que la anterior, por estructuras bastante simples y significado

¹² Consultar ejemplos 2, 3, 5, 7, 11, 13, 14, etc. del Anexo III.

¹³ Consultar ejemplos 5, 6, 7, 16 del Anexo III.

bastante directo, pero siempre hay retos y aspectos en los que fijarse cuando se intenta traducir una obra para un público específico y de estilo determinado. La mayoría de restricciones son semióticas o iconográficas —de las cuales se han solucionado 8 de 9— y están relacionadas con gestos: sacudir la cabeza, expresión alegre, acercar los brazos, etc¹⁴. Las restricciones lingüísticas han sido mucho más escasas, 3 en total (todas se han solucionado), y tienen que ver con la contraposición entre versos (consultar ejemplo 7 del Anexo IV), con frases que no tienen traducción literal o cuya traducción literal no concuerda con el estilo (véase ejemplo 6 del Anexo IV) y con la dificultad para traducir un concepto clave (ejemplo 1 del Anexo IV). Finalmente, se han encontrado un total de 4 restricciones formales en las que destaca una estructura muy específica de diálogo, la repetición y la superposición de las intervenciones de los personajes: ejemplos 1, 2, 5, y 9 del Anexo IV.

Space between es una canción muy emotiva y con un mensaje muy bonito, hay muchos momentos memorables en la escena que se transmiten a través de la letra y que para mí era crucial transportar al español. Decidí traducir el título por «estaré aquí» y así jugar con combinaciones que transmitiesen lo mismo para que el estribillo no fuera tan repetitivo (me tendrás aquí, nunca me voy a alejar de ti, no te dejaré sufrir). Además, al hablar de cómo ambos personajes se encuentran en un espacio intermedio entre dos mundos, quise alejarme un poco del original y recalcar que son ellas las que mandan (ver ejemplo 6 del Anexo IV).

4.2.3 Breakthrough

La canción *Breakthrough* está compuesta por 14 estrofas, de las cuales 3 son raps. Los versos tienen una media de 7 sílabas cada uno (excepto el rap de Wen que tiene versos más largos) y la distribución de sílabas tónicas es, casi en su totalidad, oxítona y con rima consonante. La estructura de la rima es pareada, hay algunas rimas trenzadas (excepto la estrofa final, cuya rima es cruzada) y en lo que respecta a la entonación no se encuentra ninguna interrogativa. Es una canción con mucha fuerza y es por eso que sí hay muchos versos con entonación exclamativa, en concreto, 18.

Todas estas características se han querido plasmar también en la propuesta de doblaje y, consecuentemente, se ha conservado la cantidad de estrofas y la media de versos, además de la distribución de sílabas tónicas, el tipo de rima (y su estructura) y la entonación.

¹⁴ Consultar ejemplos 3, 5, 6, 10, etc. del Anexo IV.

Esta canción es muy diferente a las otras dos presentadas anteriormente. Las estructuras sintácticas son más complejas, la rima cobra una importancia mucho mayor al haber partes de rap y su traducción es más creativa. La canción elegida como modelo (*Moment of truth*) me ayudó mucho al ver que necesitaba alterar el significado original de las partes más rápidas y me inspiré en la primera intervención de Cyrus (consultar ejemplo 13 del Anexo II) para buscar nuevas rimas que se adaptaran al contexto pero que no necesariamente tradujeran el sentido original.

Se han encontrado un total de 16 restricciones, la mayoría de las cuales son relativas a la lengua (7 en total). Todas las restricciones lingüísticas se han podido solucionar y estas se debían a dificultades para transmitir el significado original a falta de una traducción exacta (consultar ejemplos 1 y 4 del Anexo V), a la diferencia en la duración de las palabras y la cantidad de sílabas en las mismas (ejemplo 2 del Anexo V) o a los dobles sentidos (ejemplo 11 del Anexo V). También se han encontrado 5 restricciones iconográficas (de las que se han solucionado 4), derivadas de gestos o acciones (girar, parar en seco, imitar un disparo, etc.)¹⁵ y 4 restricciones formales. Estas últimas están relacionadas con la repetición de una misma estructura o palabra, y todas se han solucionado (ejemplos 5, 6 etc. del Anexo V).

4.2.4 Me and you

En primer lugar, *Me and you* está compuesta por un total de 18 estrofas de las cuales 4 son raps. El número medio de sílabas por verso es bastante cambiante pero generalmente son 8 (las partes de rap tienen unos 12, 8, 8, y 10 respectivamente); la distribución de sílabas tónicas se centra, mayoritariamente, en que la última sílaba sea la tónica (rima oxítona) y en la rima consonante. Por otro lado, la estructura de la rima combina bastante el modelo pareado y el trenzado, y en lo que respecta a la entonación, encontramos muchos versos interrogativos (27) por el contenido de la letra y únicamente 3 exclamativos. La propuesta de traducción respeta estas características, las únicas diferencias significativas se encuentran en la distribución de sílabas tónicas —hay varias estrofas con rima paroxítona— y en la cantidad de versos interrogativos y exclamativos (21 en vez de 27 y 4 en vez de 3 respectivamente).

Al igual que la anterior, esta canción necesita de una traducción más creativa y alejada del original para solucionar las restricciones que se presentan, tarea con la que la canción elegida como modelo (*Moment of truth*), me ayudó mucho. Para conseguir una

¹⁵ Consultar ejemplos 8, 11, etc. del Anexo V.

buena traducción de esta canción me inspiré en las soluciones que habían empleado y también reflexioné sobre aquello que yo podría intentar mejorar.

En lo que respecta a las restricciones, encontramos un total de 18. Una de ellas es una restricción sociocultural no solucionada, ya que se trata de un término relativo al registro coloquial (*swag*, véase ejemplo 11 del Anexo VI) que no supe cómo mantener en español. Hay 2 restricciones formales, ambas de ellas solucionadas, relacionadas con la repetición y la naturalidad: ejemplos 1 y 15 del Anexo VI. Las restricciones iconográficas son 9 (8 de ellas solucionadas), y corresponden a gestos y a señales¹⁶, y las restricciones lingüísticas que se han encontrado han sido 6. Todas ellas se han conseguido solucionar y se debían a usos de la lengua que en español podrían ser cacofónicos (ver ejemplo 13 del Anexo VI), a expresiones y estructuras repetitivas (consultar ejemplos 3, 8, 10 y 11 del Anexo VI).

Finalmente, me gustaría destacar la traducción libre de la estrofa número 9 (consultar página 3 del Anexo VI) y también la estrofa número 16 (misma página), por haberme alejado del original y haberles dado un nuevo sentido a los versos, pero siempre respetando el contexto.

¹⁶ Consultar ejemplos 4, 7, 11, etc. del Anexo VI.

CONCLUSIONES

Consecución de objetivos

Con la realización del trabajo he podido practicar mucho mi capacidad lingüística para encontrar sinónimos y buscar las construcciones más naturales. He conseguido poner en práctica todo lo que llevo años aprendiendo y siento que me ha servido para demostrarme a mí misma lo que puedo hacer y todo lo que he adquirido. Pese a haberme tenido que reinventar por necesitar encontrar modelos que pudiera adaptar a mi trabajo (restricciones en lugar de problemas), he dado rienda (casi) suelta a mi imaginación para así obtener un resultado con el que me sintiera satisfecha.

Las canciones elegidas —algunas más que otras pero, en general, todas ellas— tratan temas que van más allá de lo que podría deducirse con la simple lectura de su letra. Las elegí porque, después de ver cada una de las DCOM y escuchar cada una de sus canciones, me di cuenta de que debía escoger canciones que no solo me gustasen, sino que me inspirasen a querer buscar soluciones para cada uno de esos pequeños detalles que tanto transmiten.

Por otro lado, he aprendido que no siempre voy a encontrar una traducción para un concepto que no solo sea natural, sino que lo represente a la perfección y que además rime, etc. Me he dado cuenta de que no siempre podré dar con la respuesta perfecta para todo, pero también he aprendido a buscar eficientemente y a utilizar todos los recursos que tengo a mi disposición para, al menos, intentarlo y estar en paz con la decisión tomada. Ejemplos de esto son las soluciones propuestas para ciertas restricciones iconográficas (ej. 2, 7, 14 del Anexo III; 12 del Anexo VI), para juegos de palabras (ej. 5 del Anexo III; 11 del Anexo V), o para estructuras repetitivas (ej. 16 del Anexo III; 2, 5 del Anexo IV; 5 del Anexo V; 3 del Anexo VI) y, sobre todo, las traducciones que he propuesto para los títulos de las canciones.

En lo que respecta a los objetivos presentados y que sirven como motivación para el trabajo, debo decir que me siento muy satisfecha. He conseguido solucionar 66 de las 72 restricciones con las que me he encontrado (es decir, un 91,6%) y tengo cuatro propuestas de traducción que se han basado en los parámetros establecidos por diversos autores y que he estado trabajando durante mucho tiempo.

Para conseguir estas propuestas he analizado los patrones de cada una de las canciones y así he podido recrearlos en mis traducciones (como he explicado en el capítulo anterior). Para mí era muy importante darle importancia a cada uno de los

aspectos de la traducción para que así el conjunto no fuera únicamente correcto desde el punto de vista teórico, sino que fuera un producto que se adaptase a la franquicia en cuestión y que pudiera formar parte de una DCOM; que fuera fiel a su original en estilo.

Todas las películas de las canciones de este trabajo han formado parte de mi juventud y es por eso por lo que para mí era crucial traducir en base al contexto —que tanto conozco—. Pese a haberlas visto muchísimas veces hace años, volví a verlas para así refrescar la memoria e intentar encontrar detalles en los que antes, tal vez, no me había fijado. Hacer este trabajo me ha dado una nueva perspectiva sobre la música —me es casi imposible no pensar en alguna de las partes del análisis (rima, entonación, etc.) cuando leo la letra de una canción— y me ha ayudado a entender que puedo cambiar la estructura de algo sin tener miedo a alejarme del original. Es por ello por lo que también me he visto «obligada», por así decirlo, a salir de mi zona de confort y a darle una segunda oportunidad a las propuestas que al principio no me gustaban tanto. He tenido que dejar «marinar» aquello que se me iba ocurriendo para así abordarlo con una mayor perspectiva y tener un buen abanico de posibilidades.

En conclusión, la compleción de este trabajo ha resultado en la interiorización de los conocimientos trabajados a lo largo de estos años y también en el alcance de los objetivos propuestos en un principio.

Futuras líneas de investigación

El presente trabajo se centra en proponer traducciones para el doblaje de películas musicales. Esta es un área de estudio bastante amplia tanto desde el punto de vista lingüístico como desde el punto de vista práctico o traductológico. En consecuencia, existen diversas futuras líneas de investigación que podrían derivarse de la realización de propuestas como estas y del análisis del corpus en cuestión:

- Investigar si las canciones dobladas son más accesibles para el público joven que en la modalidad de subtitulación.
- Buscar a actores de doblaje que puedan interpretar estas canciones y así ofrecer una alternativa a la audiencia de estos musicales de Disney Channel.
- Analizar las diferencias entre la propuesta y el original desde una perspectiva estrictamente lingüística.
- Proponer traducciones para otras canciones de las mismas películas que se basen en las propuestas presentadas en este trabajo.

FILMOGRAFÍA

- Ajdouble1. (24 de marzo, 2020). *Let It Shine - Moment of Truth (Castillian Spanish)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/vDNJ_pTJEeg?si=91SH-k7ncrLSyFZU
- Disney ¡Lover! (6 de abril, 2021). *Let It Shine – Me and You (Official Music Video) HD 1080p* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/rPfJrZ4hdXQ?si=Y7E4KIHh9ErBBE9x>
- DisneyChannelUK. (16 de agosto, 2011). *Lemonade Mouth | 'Breakthrough' Music Video*  | *Disney Channel UK* [Video]. YouTube. https://youtu.be/vhD9nrZdwyU?si=Wv7kapehyA4N_BDI
- Disney Music. (21 de junio, 2012). *Let It Shine - Moment of Truth (ft Tyler James Williams and Brandon Mychal Smith)* [Video]. YouTube. https://youtu.be/ORQlqV29mjs?si=gJ_D2i_20aQDudZH
- DisneyMusicVEVO. (16 de junio, 2012). *Me And You (from "Let It Shine") - Coco Jones, Tyler Williams* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/HDn-ljrmO18?si=HLxVASKcvXxm8hPD>
- DisneyMusicVEVO. (17 de febrero, 2018). *Milo Manheim, Meg Donnelly - Someday (From "ZOMBIES")* [Video]. YouTube. https://youtu.be/3yy-dKTmyOo?si=lvAOdkeGtFjln_W
- DisneyMusicVEVO. (22 de julio, 2017). *Dove Cameron, Sofia Carson - Space Between (from Descendants 2) (Official Video)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/NalipNz4e3g?si=1sOeU1IVEqBeasos>
- DisneyMusicVEVO. (5 de agosto, 2022) *Milo Manheim, Meg Donnelly - Someday (Live Performance)* | *Vevo* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/pBHsk6Velvl?si=NH2upTrkr7s9A8nx>
- pyrocendia. (18 de agosto, 2017). *Descendants 2 - Space Between (Extended Version)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/jS774h3rTMQ?si=R9IPIZMnF2AX4xR8>
- ReliqueYeh. (15 de agosto, 2012). *Let it shine - Rap Battle - Moment of truth [FULL HD]2012* [Video]. YouTube. https://youtu.be/Yi6wqfC0ljc?si=diAAwt1fkA_DQovD

BIBLIOGRAFÍA

- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. St. Jerome Pub.
- DCOMers! (24 de julio, 2020). A Conversation with the Disney Channel's Paul Hoen. *Medium*. <https://medium.com/@dcomers4u/an-interview-with-paul-hoen-19a50b75fbef>
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator*, 14(2), 373-399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Martí Ferriol, J. L., & Chaume, F. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. [Tesis de Doctorado, Universitat Jaume I]. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Departament de Traducció i Comunicació.
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El Método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martí Ferriol, J. L. (2018). The Role of the Null Constraint as a Driving Force towards a Literal Approach to Translation. *Revista de la Sociedad Española de Lenguas Modernas*, 5 (2018), pp. 124-147. <https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/189899/67657.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Merritt, M. (17 de enero, 2024). An oral history of the Disney Channel Original Movie. *Morning Brew*. <https://www.morningbrew.com/daily/stories/oral-history-of-the-disney-channel-original-movie>
- Payri, B. (28 de noviembre, 2018). Música diegética y caracterización | Recursos Sonoros Audiovisuales. *Recursos Sonoros Audiovisuales*. <https://sonido.blogs.upv.es/funciones-de-la-musica/musica-diegetica-y-caracterizacion/>
- Plemenitaš, K. (2016). Songs as elements in the generic structure of film musicals. *ELOPE*, 13(1), 31–38. <https://doi.org/10.4312/elope.13.1.31-38>
- Real Academia Española. (s. f.). Cantable. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de abril, 2024, de <https://dle.rae.es/cantable>
- Real Academia Española. (s. f.). Musical. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 25 de abril, 2024, de <https://dle.rae.es/musical>

- Torrijos, P. (15 de septiembre, 2012). Perfección: Música diegética y música extradiegética. *Jot Down Cultural Magazine*.
<https://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegetica-y-musica-extradiegetica/>
- Williams, J. & Chesterman, A. (2002). *The map*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315760513>
- Wiki, C. T. D. (s. f.). Disney Channel Original Movies. *Disney Wiki*.
https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Channel_Original_Movies
- Wikipedia Contributors. (5 de marzo, 2024). List of Disney Channel original films. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Disney_Channel_original_films

ANEXOS

Enlace al Anexo I:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1CHgry2Za2dZxi1GXFw2lgXSTESkAHu5B/edit?usp=drive_link&ouid=100457301730434575779&rtpof=true&sd=true

Enlace a los Anexos II, III, IV, V, VI:

<https://docs.google.com/document/d/1i5eaL19udkp6lOO3mVyijMSmbjVQbQXz/edit?usp=sharing&ouid=100457301730434575779&rtpof=true&sd=true>