



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

**La traducción audiovisual para el doblaje en
las canciones infantiles: «La Bella Durmiente»**

Presentado por Alba Mayayo Callejero

Tutelado por Ana María Mallo Lapuerta

Soria, julio de 2019

1. Índice

1. Índice	1
2. RESUMEN	2
3. OBJETIVOS	3
4. JUSTIFICACIÓN.....	5
5. METODOLOGÍA.....	7
6. MARCO TEÓRICO.....	9
6.1. El doblaje y la traducción audiovisual	9
6.1.1 Concepto, historia y nacimiento del doblaje	9
6.1.2. La traducción audiovisual.....	11
6.1.3. El papel del traductor	12
6.2. La traducción para el público infantil: el doblaje en el cine de animación y el español neutro.....	13
6.3. La traducción de canciones	15
7. Caso práctico: LA BELLE AU BOIS DORMANT / LA BELLA DURMIENTE	18
7.1. La Bella Durmiente, la película. Resumen.....	18
7.1.1. Resumen de la película.....	19
7.2. Ficha técnica y doblajes.....	20
7.2.1. Ficha técnica.....	20
7.2.2. Doblaje en español neutro (1959) y doblaje original (versión inglesa).....	20
7.2.3. Doblaje en francés (1981)	21
7.3. Cuentos: Hermanos Grimm y Charles Perrault	22
7.3.1. Cuento de los Hermanos Grimm: Dornröschen	22
7.3.2. Cuento de Charles Perrault	23
7.4. Banda Sonora	24
8. ANÁLISIS DE LAS CANCIONES: PARTE PRÁCTICA.....	25
8.1. Once upon a dream / J'en ai rêvé / Eres tú el príncipe azul.....	25
8.2. The gifts of beauty and song / Les dons des fées / Los dones de las hadas	28
9. CONCLUSIONES	31
10. BIBLIOGRAFÍA.....	33

2. RESUMEN

Con este trabajo buscamos destacar la importancia de la traducción audiovisual y el doblaje y su importancia en referentes culturales desde la infancia, incidiendo en cómo ha ido evolucionando en nuestro país, así como los métodos que se utilizan para ello. Analizaremos el caso del cine de animación musical, el cual, aunque esté orientado al público infantil, llega a públicos muy diferentes. La letra de las canciones de este tipo de cine acaba calando en el colectivo y formando parte de la cultura de los individuos. Por todo ello, destacaremos el importante papel del traductor, adaptador y del doblaje en general en el caso concreto de las canciones que forman parte de estas películas.

Utilizaremos como ejemplo la película *La Bella Durmiente*, de Walt Disney Pictures. Se trata del decimosexto largometraje de la productora, que vio la luz en 1959, por lo cual, está doblado al español neutro. Analizaremos su banda sonora, en concreto *J'en ai rêvé/ Eres tú el príncipe azul* y *Les dons des fées/ Los dones de las hadas* (*I know you* y *The gifts of beauty and song* si hablamos de la versión original inglesa). Las compararemos con la versión original, analizando las rimas y viendo las estrategias de traducción y adaptación que se siguieron en las lenguas que analizamos (francés y español).

Avec ce travail, nous voulons souligner l'importance de la traduction audiovisuel et du doublage et leur importance dans les références culturelles depuis l'enfance, en nous concentrant sur la façon dont ils ont évolué dans notre pays, ainsi que sur les méthodes utilisées pour cela. Nous analyserons le cas du cinéma d'animation musicale qui, bien qu'il s'adresse normalement aux enfants, touche des publics très différents. Les paroles des chansons de ce type de cinéma finissent par pénétrer le collectif et faire partie de la culture des individus. Par conséquent, nous soulignerons le rôle important du traducteur, de l'adaptateur et du doublage en général dans le cas spécifique des chansons qui font partie de ces films.

Nous utiliserons comme exemple le film *La Belle au Bois Dormant*, de Walt Disney Pictures. Il s'agit du seizième long métrage de la société de production, qui est sorti en 1959, il est donc doublé en espagnol neutre. Nous analyserons la bande originale, en particulier *J'en ai rêvé/ Eres tú el príncipe azul* et *Les dons des fées/ Los dones de las hadas* (*I know you and The gifts of beauty and song* si on parle de la version originale anglaise). Nous les comparerons avec la version originale, en analysant les rimes et en voyant les stratégies de traduction et d'adaptation qui ont été suivies dans les langues que nous avons analysées (français et espagnol).

3. OBJETIVOS

El trabajo surge de esa necesidad de ir más allá en lo que sabemos de la traducción audiovisual; es decir, investigar, conocer y entender más acerca este tipo de traducción, en particular la enfocada al público infantil. Así, conoceremos más de la traducción audiovisual a través de los autores que hayan escrito e investigado sobre ello, para así aplicar sus teorías en nuestro análisis.

Para conseguirlo, nos adentraremos en este tema del que, por el momento, solo conocíamos la punta del iceberg. Así, aprenderemos las distintas estrategias que se llevan a cabo dependiendo de la edad del público, así como de las que se ponen en práctica en la traducción y adaptación de canciones en las películas infantiles. Estas adaptaciones, veremos, son muy importantes para que el público pueda seguir el hilo de la trama.

El objetivo buscado es analizar las canciones de la película *La Bella Durmiente* de *Walt Disney Pictures* desde un punto de vista traductológico.

Por ello, llevaremos un estudio descriptivo del proceso de traducción de dos canciones que aparecen en la banda sonora de dicha película. Ambas canciones han sido analizadas en las dos lenguas correspondientes: en francés y en español neutro, ya que la traducción y el doblaje de la versión que vamos a analizar se confeccionó en 1959, cuando el español neutro todavía estaba en auge.

Para analizar las traducciones, hemos visto el número de sílabas de cada verso de las canciones y la rima que se producía en ellos, siguiendo la teoría en la que se basan estas técnicas de traducción audiovisual, centrándonos, por lo tanto, en la banda sonora de la película que hemos elegido de ejemplo: *La Bella Durmiente*. Asimismo, encontraremos analizadas también ambas canciones en su versión original inglesa, de forma que podemos comparar las adaptaciones con la original.

Para llegar al objetivo, se ha llevado a cabo un análisis comparativo del nivel formal (es decir, del ritmo) y de contenido (análisis traductológico) de dos de las canciones principales, las cuales forman parte de la banda sonora de la película. Así, comparando la versión de español neutro y la versión francesa, hemos podido valorar las normas traductológicas y qué es lo que se mantiene: si el contenido o, por el contrario, la métrica.

En este trabajo, por lo tanto, se tienen en cuenta cuatro canciones en total: *Eres tú el príncipe azul* VS *J'en ai rêvé* en francés y *Los dones de las hadas* VS. *Les dons des fées*, así como las originales inglesas.

La métrica la trataremos a través de:

- El número de sílabas de cada verso
- La distribución de las rimas

En el plano del contenido traductológico, analizaremos:

- Técnica de traducción que se utiliza (adaptación, traducción literal...)
- Referencia cultural
- Tipo de oración (enunciativa, exclamativa...)

A través de este análisis, trataremos de dar respuesta a las siguientes cuestiones:

- ¿Se da preferencia al contenido de la letra o, por el contrario, se da preferencia a la métrica, para que así se adapte a la melodía?
- ¿Transmiten ambas un mensaje similar?
- ¿Pierde el significado cuando se traduce la canción a las otras lenguas?

4. JUSTIFICACIÓN

A lo largo de estos cuatro años cursando el Grado de Traducción e Interpretación, me he dado cuenta de que la traducción audiovisual y el doblaje son dos de los puntos que más me llaman la atención y en los que no me importaría centrar mis estudios o trabajo en un futuro cercano.

Durante mi primer año de estudios, realicé el curso de Introducción al doblaje que ofreció el Campus de Soria, y entonces me interesé todavía más. Siempre que consumo cualquier contenido de carácter audiovisual en otra lengua, me intereso por ver cómo se han traducido ciertos aspectos que suelen llamarme la atención, como las canciones, los chistes, las rimas o los juegos de palabras.

El español neutro es un ámbito que me ha parecido interesante desde el primer minuto que descubrí de qué se trataba. Por ello, la película elegida está doblada en este tipo de español, muy latinoamericano para los españoles, y muy español para los latinoamericanos.

Asimismo, la poesía me ha gustado desde que tengo memoria. Me encanta explorar en las mentes de los escritores y ver las diferentes formas de rimar (o de no hacerlo, como en la prosa poética). Al fin y al cabo, las canciones son eso: poesía cantada. Además, el tono y acento del español neutro me parecen muy melódicos, lo cual creo que facilita la retención en la memoria de los diálogos, ya que mantienen ese tono cantarín.

El *ballet* y la música clásica también han formado parte de mi vida desde que era pequeña, ya que bailé *ballet* durante varios años, y siempre me ha gustado este tipo de música. La película elegida, *La Bella Durmiente*, adaptó un tercio de la obra de Piotr Ilich Tchaikovsky para realizar una película de animación que, desde mi punto de vista, es brillante. *Walt Disney Pictures* se encargó de poner letra a esa melodía en lengua inglesa, y gracias a Edmundo Santos, en español neutro también tenemos una versión magnífica (se hablará del español neutro más adelante, en el epígrafe La traducción para el público infantil: el doblaje en el cine de animación y el español neutro).

Por supuesto, he de decir que, personalmente, el universo que creó Walt Disney (y que, hoy en día y por fortuna, siguen creando) me parece maravilloso. Considero que forma parte de la cultura colectiva, sin importar qué idioma hables o de dónde vengas. Es algo que permanece en nuestros primeros recuerdos, ya que verdaderamente creo que todo el mundo ha visto, al menos, una película de la factoría Disney. Además, cabe destacar que se trata de una de mis películas de dibujos animados favoritas, siendo esta una película de culto de la productora.

Las competencias específicas del grado que estoy poniendo en práctica en este trabajo son las siguientes:

E4: Analizar y sintetizar textos y discursos generales/especializados en lengua B, identificando los rasgos lingüísticos y de contenido relevantes para la traducción.

E6: Conocer la lengua B en sus aspectos fónico, sintáctico, semántico y estilístico.

E23: Reconocer el valor de los procesos mentales en la labor lingüística y traductológica.

E26: Conocer el valor de las aportaciones tecnológicas en la labor de traducción.

E30: Conocer las diferentes funciones textuales, agentes y factores relevantes en el proceso traductor.

E64: Gestionar el cansancio y el estrés.

5. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este trabajo, hemos seguido la teoría de traducción y adaptación de canciones de Chaume (2012: 103), así como la de Martínez (2016: 106-107), Franzon (2008: 374) y Cortés (2005: 78).

Elegimos un tema que abordar: la Traducción Audiovisual, ya que es el campo que nos interesa. Además, podemos situarlo en un contexto histórico como es la Traducción Audiovisual y el doblaje en España. Por todo ello, esta película, que conocemos en profundidad, suponía un tema que nos gustaba y atraía, que al fin y al cabo era el requisito principal para elegir el tema del trabajo.

Asimismo, elaboramos un plan, de forma que tuviésemos claro qué queríamos tratar, con qué medios contábamos, qué necesitábamos y cómo llegar hasta las respuestas a nuestras preguntas.

Tras ello, decidimos recopilar toda la información posible sobre el tema, para ampliar así la bibliografía y poder elaborar nuestro marco teórico. Investigamos en el repositorio de la Universidad de Valladolid, el cual nos fue muy útil para encontrar los dos libros sobre el tema audiovisual y doblaje que necesitábamos. Se procedió a la lectura de *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (Catro et al., 2001), así como *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones* (Chaume et al, 2016). A su vez, investigamos y leímos artículos en páginas web, así como otros trabajos de fin de grado y máster que nos ayudaron en la elaboración de nuestro trabajo. Además, vimos y escuchamos la película y la banda sonora, para interiorizar el contenido. Fuimos apuntando todos los recursos que consultábamos, para después adjuntarlos a la bibliografía.

Empezamos a redactar el marco teórico en el que basábamos la información de nuestro trabajo. El punto central era la traducción audiovisual y el doblaje, centrándonos en su evolución y, más concretamente en nuestro país. También estudiamos el contexto en el que está basada la película con la compañía Disney (cuentos de los Hermanos Grimm y de Charles Perrault).

Para llevar a cabo el análisis de las piezas musicales, nos centramos en los aspectos formales (rítmicos), así como a los de contenido (traductológico), y seleccionamos las dos canciones que serían la base de nuestro estudio. Analizamos las canciones, viendo cuál era su rima y métrica. Además, vimos si se trababan de traducciones literales o si, por lo contrario, eran adaptaciones.

Analizamos y comparamos, a partir de los criterios mencionados anteriormente, las dos versiones (francesa y española) con la versión original inglesa. Así, pudimos ver cuáles

habían sido las soluciones traductológicas tomadas en las versiones dobladas y si había diferencias reales con la letra original en inglés, viendo a su vez si prevalecía el significado o la métrica.

Una vez que habíamos interpretado los resultados, redactamos las conclusiones en cuanto a qué opciones se eligieron para la traducción y adaptación.

Cabe destacar que, en este trabajo, solo tratamos las canciones del doblaje de 1981 en lengua francesa, a pesar de haber también un primer doblaje en 1959. En cuanto a la versión española, tratamos las canciones del primer doblaje, el de 1959-1960 y no el posterior. El porqué de dicha elección de estos dos doblajes en particular es que son los más conocidos y de los que más documentación puede encontrarse, ya que la traducción que se dio del inglés al francés y español de las canciones en cuestión difiere entre un año y otro.

Para asegurarme de tal cosa, leí comentarios en vídeos de YouTube en los que usuarios franceses de la página se sorprendían al conocer esa versión antigua. La usuaria Julie Charlanes preguntaba si era posible poner la letra de la canción, ya que no sabía de la existencia de la versión de 1959, solamente la de 1981. La usuaria wisteria mlp, por ejemplo, agradecía mediante un comentario en 2016 que se hubiese vuelto a doblar años más tarde porque el doblaje antiguo se les antojaba casi incomprensible. Otros, como el usuario mimichelmi en un comentario en 2012, debatían mediante comentarios cuál es la letra exacta de la canción, ya que, al tratarse de un audio antiguo, no se entiende del todo (Dorothee, 2011).

5.1. Metodología para el análisis (modelo)

Nº Sílabas			Rima			Tipo de oración		
V.O.	V.F.	V.E.	V.O.	V.F.	V.E.	V.O.	V.F.	V.E.

Tabla 1 Modelo de tabla de análisis parte formal (rítmica)

Para la parte traductológica, analizaremos los diferentes apartados:

- Técnica de traducción
- Referente cultural
- Técnica de traducción para el título
- Estrategia global para la traducción general de la canción

6. MARCO TEÓRICO

6.1. El doblaje y la traducción audiovisual

6.1.1 Concepto, historia y nacimiento del doblaje

¿Qué es el doblaje? Según Chaume (2016: 25), el doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico o ayudante de doblaje. Todo empezó con la invención del cine sonoro, más exactamente con *Entre la espada y la pared*, película de 1933. El doblaje por sí mismo es un arte, el cual consiste en hacer que las infidelidades inherentes a una traducción resulten lo más tolerables posibles para el público, ya que la infidelidad es inherente al doblaje. Todo esto hace que el doblaje cinematográfico, un invento del fascismo de Mussolini, sea una tarea compleja, secuencial y colectiva. Las infidelidades de las que hablamos siempre están presentes y pueden darse debido a diferentes causas, como la censura, la autocensura, el acomodo ante las dificultades de una traducción, o la ignorancia o incompetencia (Gabern, 2001: 83).

El doblaje era una solución mucho más económica que las versiones multilingües: doblar una película costaba solo una tercera parte de rodar una segunda versión. (Izard, 2001: 201). Desaparecidas las versiones multilingües, a partir de los años 40 la producción de películas y otros productos audiovisuales se unificó en dos grupos: los productos doblados y los subtitulados. Cada país tiene una preferencia mayoritaria. La inclinación por uno y otro sistema responde a razones económicas, culturales o ideológicas. En Europa, los países en que mayoritariamente se dobla son España, Italia, Francia y Alemania. En los países escandinavos, Bélgica, Holanda, Grecia y Portugal se subtitula todo, a excepción de los productos infantiles (Izard, 2001: 207).

Desde los años 30, en España tenemos una importante industria de doblaje (Ávila, 1997). El doblaje en nuestro país (es decir, en castellano) empezó en 1931 en Joinville (Francia), en los estudios Des Reservoirs, que pertenecían a Paramount, debido a la aparición del cine sonoro. Tras la Guerra Civil en España, el franquismo promulgó la Ley de Defensa del Idioma, similar a la ley italiana de Mussolini (Colado, s. f.). Por supuesto, esta ley también permitía censurar y cambiar todo aquello que consideraran impropio. Asimismo, el franquismo estaba interesado en el doblaje como método propagandístico. Todo esto hizo que se asentara esta tradición tan arraigada que tenemos hoy en día en cuanto al doblaje. Adolfo de la Riva fundó en Barcelona en Julio de 1932, en colaboración con Pedro Trilla, los primeros estudios de doblaje de películas extranjeras en España. En Joinville fue doblada en

1930 Río Rita, la primera película estrenada en España con diálogos en español (Serrano, 2016).

El doblaje también puede ser útil para la adquisición de una lengua extranjera. Practicar la traducción para el doblaje, y posteriormente doblar en el aula un producto originalmente en la lengua meta, obliga al estudiante a practicar la lengua extranjera, la traducción inversa, la gramática, el vocabulario, así como ciertas habilidades esenciales en el aprendizaje de una lengua (Chaume, 2016: 27-28).

El doblaje dispone de una serie de normas, llamadas normas matriciales. Estas normas en traducción para el doblaje son aquellas que marcan los criterios con los que se corta o segmenta el texto en las unidades que conocemos como *takes* (conjunto finito de líneas de diálogo, pertenecientes a uno o más personajes del filme, que se agrupan en un segmento textual para proceder a su grabación en la cabina de estudio), se insertan símbolos de doblaje, se añaden códigos de tiempo, se provee la información paratextual y se presenta la traducción (Chaume, 2016: 33). Los *takes* en España se pueden grabar de forma consecutiva o no, siendo esta última la opción habitual. Suelen tener cuatro campos fijos: todos ellos van numerados, todos ellos contienen el código de tiempo de entrada, los nombres de los personajes en una columna a la izquierda de la página y los diálogos de estos personajes, junto con los símbolos del doblaje, normalmente sangrados y con un buen interlineado para su correcta locución (Marzà, 2016: 37).

Dentro del proceso de doblaje intervienen varios profesionales: traductor, ajustador, corrector, director de doblaje... (Santamaría, 2001: 93-94). Y, según Chaume (2004: 65-80), existen seis fases durante el proceso de doblaje.

- *Adquisición del texto audiovisual:* dentro de esta fase, el traductor/a ha de tener en cuenta la hora de emisión, por qué se ha comprado y la intención de la emisión de dicho producto.
- *Fase de producción o el estudio de doblaje:* en esta fase se asignan la traducción, la dirección del doblaje y el reparto de las actrices y actores que doblarán el producto.
- *Encargo de traducción:* la traductora o traductor recibe en el encargo en la lengua de origen y lo traslada a la lengua meta.
- *Fase de ajuste o adaptación:* el/ la ajustador/a tiene la labor de, valga la redundancia, ajustar los movimientos vocales y corporales y la duración de las frases del guion de la versión original al guion traducido.
- *Dramatización o doblaje de voces:* en esta fase comienza el proceso de doblaje en sí mismo, la grabación de las voces. En ocasiones se utilizan actrices o actores famosos o diferentes voces para los diálogos y las canciones de la película.

- *Fase de mezclas*: el equipo técnico de sonido unifica en esta etapa todas las pistas grabadas y varía el timbre y tono dependiendo de la escena (Curieses Muñoz, 2017).

En el doblaje, uno de los pilares fundamentales (si no es el principal), es la traducción. Se trata de una modalidad de traducción audiovisual que se practica o consume en casi todo el mundo para traducir los dibujos animados de producción ajena, rodados en una lengua distinta a la del país receptor, y dirigidos a las audiencias más jóvenes, niños en edad preescolar o en los primeros cursos de la educación primaria. En muchos otros países, como el nuestro, es la modalidad elegida para trasvasar todos los textos audiovisuales de ficción (Chaume, 2016: 25). La aplicación instrumental de la traducción audiovisual, en sus diferentes formas (doblaje, subtítulo y *voice-over*), es un instrumento importante no solo en la enseñanza de otras lenguas, sino también en la formación de traductores, ya que ayuda a este a desarrollar su síntesis, creación, etc.

6.1.2. La traducción audiovisual

Por todos es sabido la revolución que está experimentando la traducción audiovisual (Mayoral, 2001: 20-21), ampliamente fomentada por el incremento de la demanda de esta y la oferta de productos de carácter audiovisual. Como bien dijo Mayoral (2001: 21-22), el primer hito en los estudios de la traducción audiovisual fue la aparición en 1960 de un número monográfico de la revista de la FIT Babel dedicado a la traducción del cine. Hasta la década de 1980 no se pueden encontrar trabajos que de verdad se centren teóricamente en este tipo de traducción, desde el punto de vista de los estudios de traducción. Cuestiones como la traducción de la variación lingüística, del humor, de las referencias culturales o de los nombres propios (Mayoral, 1999) encuentran difícil acomodo dentro de los estudios de traducción audiovisual, pues no es evidente que siempre presenten problemas específicos por el hecho de darse en un contexto audiovisual.

Como bien dice Chaume (2001: 67), la principal preocupación de los teóricos en el ámbito de la traducción audiovisual era aquello que les separaba: la presencia simultánea de la imagen, y cómo encajar una primera traducción del guion en los movimientos articulatorios de las bocas de los personajes. «La traducción audiovisual es una modalidad de traducción de unos textos especiales en donde varios códigos de significación, que utilizan dos canales de comunicación diferentes, convergen en el mismo tiempo y espacio. El resultado es un “texto multidimensional” cuya coherencia depende extraordinariamente de los mecanismos de cohesión establecidos entre la narración verbal y la narración visual» (Chaume, 2001: 67).

El traductor debe poner en manifiesto estrategias de traducción que transmitan el sentido, así como la información de la narración. En el doblaje se combina lo abstracto del lenguaje humano con lo concreto de la imagen. El resultado de esas combinaciones es un estilo de lenguaje al que llamamos audiovisual (Chaume, 2001: 67). Asimismo, la especificidad del texto audiovisual y el foco de interés para el traductor debe centrarse en la consecución de un texto coherente y bien cohesionado a partir de los mecanismos que le proporcionan los diferentes códigos de significación del texto audiovisual (Chaume, 2001: 81).

6.1.3. El papel del traductor

En el proceso de doblaje, la traducción es el primer paso, y nunca el definitivo. Aparte del traductor y el lingüista-corrector, interviene, como es sabido, el ajustador. Ahí se suelen producir nuevos cambios respecto al primer texto traducido y corregido. Pero esta adaptación ha suscitado un fenómeno hasta entonces desconocido en este campo: la reflexión, también académica y universitaria, en torno al doblaje, y no solo en España, como hemos visto. La necesidad de preparar traductores para este campo de trabajo solo se puede comparar con la de la formación de intérpretes de la Segunda Guerra Mundial (Fontcuberta, 2001: 299).

El traductor es uno de los últimos eslabones en la cadena que empieza con la adquisición de una película y su emisión o estreno. Los departamentos de doblaje de las distribuidoras de cine y vídeo reciben de su casa matriz el material para doblar, tras decidir si la película es viable para su exhibición en nuestro país o, por el contrario, no será rentable (Castro, 2001: 270).

El traductor debe visionar la película con el guion en la mano para comprobar que todo lo que sale en la pantalla está escrito en el guion, así como marcar texto ausente, insertos, indicar voces en off y finales de secuencias. Al terminar el visionado, el traductor debe tener una lista de diálogos y ambientes de la película. El traductor debe indicar en qué momentos la boca del personaje no está en plano (y marcarlo entre paréntesis con la palabra OFF) y en qué momentos, la boca vuelve a entrar en plano (y marcarlo con la palabra ON). También se pueden introducir a discreción “sovoz”, “irónico” y, en general, cualquier tipo de indicación relativa a la intención o tono del diálogo que le director quizá no capte. La representación y uso de la mayoría de estos códigos (excepto OFF y ON) varía de una ciudad a otra y de un estudio a otro. (Castro, 2001: 274).

El traductor tradicional tiene que vencer la inercia de la lectura y no dejarse llevar por la palabra escrita; tiene que aprender a «ver» y «oír»: ver los gestos y la expresión de las

caras, oír el tono de las voces y el ritmo de las palabras, porque, aunque sea ficción, las situaciones descritas suelen parecerse más a las de la vida real, en las que concurren prácticamente todos los sentidos. El vídeo se convirtió, por lo tanto, en la herramienta imprescindible del traductor (Fontcuberta, 2001: 303).

En efecto, el traductor, a pesar de no ser el responsable directo del ajuste, tiende a adaptarse al medio y a sus límites, procura buscar frases que se correspondan en longitud, tono y ritmo a las originales, además de tener en cuenta la situación y el registro. La traducción para el doblaje difiere considerablemente, por todos estos rasgos que la caracterizan, de cualquier otro género de traducción. Ello obliga al traductor:

- A) A ser muy preciso y conciso, justamente a causa de la limitación de tiempo que el medio impone. Por esta misma razón le obliga a realizar transformaciones sintácticas constantes, a manipular la lengua de llegada y a utilizar todos sus recursos.
- B) A traducir, más que en cualquier otro tipo de traducción, no por el «significado», sino por el «sentido» del contexto situacional, dado sobre todo por las imágenes. Por consiguiente:
- C) A fijarse en los elementos extralingüísticos que ese contexto determina: gestos, entonación, silencios, ritmo, emotividad. El traductor tiene que dar a ciertos elementos lingüísticos, como, por ejemplo, los «conectores», el valor comunicativo que los personajes y la situación dictan.

Puesto que los guiones son básicamente diálogos que reflejan la lengua hablada de cada día por personajes de distintos niveles culturales y profesionales y en situaciones muy diversas, el traductor tiene que recorrer prácticamente todos los registros de la lengua de llegada, a veces en un mismo guion (Fontcuberta, 2001, 309).

6.2. La traducción para el público infantil: el doblaje en el cine de animación y el español neutro

Las características del cine para niños no difieren mucho de las del resto de textos infantiles. Podemos distinguir tres grandes rasgos que influirán en su traducción:

- Contenido pedagógico y adaptación al desarrollo cognitivo de los niños: los filmes para niños suelen combinar entretenimiento y educación y, a su vez utilizan un lenguaje directo y sencillo, si bien no dudan en recurrir al lenguaje coloquial y a expresiones propias del registro infantil.

- Doble receptor: la trama general de la película es comprensible por la mayoría de los espectadores. Sin embargo, muchos de los elementos humorísticos y las referencias culturales e intertextuales van dirigidas a niños con mayor desarrollo cognitivo o adultos.
- Elementos y características propias del formato audiovisual: además de la interacción del código iconográfico con el lingüístico a través de dobles sentidos y chistes visuales, así como por la plasticidad y el colorido de los filmes de animación, el código musical también influye en gran medida en la creación del texto para niños, al incluir frecuentemente canciones y números musicales (de los Reyes, 2016).

Debemos también mencionar el español neutro, ya que así está doblada *La Bella Durmiente*. Los primeros largometrajes de dibujos animados de Disney en español se doblaron siguiendo esta técnica, que existió durante unas seis décadas, jugando un papel importante en el doblaje en español, así como en castellano. Los productores estadounidenses decidieron manipular el castellano para así crear un español sin las características específicas de una sola cultura y lo bautizaron *español neutro* (Mendoza, M. 2015). Era en Argentina y México donde se doblaba a este tipo de español, creado obviamente con propósitos comerciales. A pesar de ello, su éxito no fue real, debido a que los hispanohablantes no se identificaban con él, ya que excluía los rasgos culturales de cada país. De acuerdo con (Mendoza Sander, 2015), *Snow White and the Seven Dwarfs* fue el primer largometraje de Disney con una versión en español. Desde entonces, Disney dobló al español neutro todas las películas que exportaba al extranjero. Entonces, ¿cuándo se dejó de doblar al español neutro? Fue en 1991, con *La Bella y la Bestia*.

Edmundo Santos (locutor de radio, cantante y bailarín de origen mexicano que vivía en Estados Unidos) dio su opinión en su programa de radio cuando todo comenzó a cambiar en el mundo del doblaje de animación. Su crítica hacia las versiones en español de las canciones Disney, alegando falta de armonía y ritmo, despertó el interés del mismísimo Walter Disney, quien lo hizo llamar a sus estudios, donde le propusieron que adaptase la letra de *La Estrella Azul (Pinocho)*. Así lo hizo, y su versión gustó tanto a Disney que fue contratado de inmediato para que se encargase del resto de las adaptaciones de la película. Tras esta película y un par más, Disney finalmente le encargó el doblaje de todas sus películas para el mercado hispanohablante, que se llevaría a cabo en Los Ángeles (California). En los primeros doblajes y en alguno posterior existía una variedad entre los acentos de los actores tratando de imitar los diferentes acentos de los protagonistas en la versión original. Podemos ver dos claros ejemplos con muchas similitudes en *Dumbo* y *El Libro de la Selva*, donde dos grupos de pájaros (cuervos y buitres respectivamente) muestran en cada uno de ellos un acento distinto del español (andaluz,

argentino, mexicano y cubano). Tras estos primeros doblajes, se optaría después por el uso de un español sin localismos y con una gramática neutra que todos los hispanohablantes pudiesen entender: el español neutro del que hemos hablado anteriormente (Peñalver, 2014).

Uno de los mayores éxitos como director de doblaje de Edmundo Santos fue el de *La Cenicienta*, considerada por muchos incluso mejor que la original. Dirigió otros muchos títulos, como *Alicia en el País de las Maravillas*, *Peter Pan*, *La Dama y el Vagabundo*, *La Bella Durmiente* o *101 Dálmatas*. Incluso se volvieron a doblar en 1964 las versiones que años antes se llevaron a cabo en Argentina (Peñalver, 2014).

Cuando se trata de doblaje de dibujos animados infantiles, se utilizan muchos más registros de voz, ya que la expresividad se demuestra mucho más con la voz que con los movimientos que hace el personaje animado (Premiere Actors, 2017).

6.3. La traducción de canciones

Los textos audiovisuales transmiten su información a través de dos canales: el acústico y el visual. Si nos centramos en el primero, el tipo de información que nos llega puede adoptar diversas formas. La más obvia son los diálogos, pero no podemos ignorar otros códigos a través de los cuales el significado puede llegar al receptor, y aquí es donde entran las canciones.

Como explica Chaume (2012: 103), la música puede también transmitir significados importantes del argumento. Como prosigue el autor, las canciones de las películas o de los dibujos animados normalmente requieren una adaptación en la traducción que concilie el ritmo de la música con los cuatro ritmos clásicos de la poesía:

- El ritmo de cantidad o número de sílabas (es decir, adaptar la letra de la canción para que esta contenga igual número de sílabas que la versión original).
- El ritmo de intensidad o distribución de acentos (la traducción debe tener acentos similares para ser fiel a la original, por lo que el traductor debe adaptar la letra según el patrón de distribución de acentos del original).
- El ritmo de tono (es decir, el tipo de oración de cada estrofa).
- El ritmo de timbre o rima.

No podemos olvidar un factor clave en la decisión de si se traduce o no una canción: su función en el texto. Si la letra de la canción tiene que ver con el argumento, esta debería entonces traducirse para proporcionar al público meta el mismo acceso a la información de dicha letra que tiene la audiencia origen. Por ello, en el caso de los dibujos animados la

opción de la subtitulación suele rechazarse. En este tipo de producto audiovisual las canciones suelen explicar el estado de ánimo de los personajes, sus pensamientos y deseos (Martínez, 2016: 106-107).

Asimismo, algunos autores no dudan en considerar la canción como una traducción audiovisual, pues la música por sí sola suele evocar ciertas escenas e imágenes visuales (Susam-Sarajeva, 2008: 190).

Franzon (2008: 374) describe las cinco prácticas más extendidas en la traducción de canciones. Dependiendo del encargo de traducción se opta por una u otra técnica, o bien por una combinación de varias, dando prioridad a la letra en unas ocasiones, a la música en otras, o tratando de encontrar el equilibrio perfecto entre ambas. Estas prácticas son:

- No traducción.
- Traducción de la letra sin tener en cuenta la música.
- Creación de una nueva letra respetando la música, pero sin conexión aparente con el texto original.
- Traducción de la letra y consecuente adecuación de la música, llegando incluso a requerir la composición de una nueva partitura.
- Traducción y adaptación completa del texto meta a la música.

En estos filmes no se suele recurrir a los subtítulos para traducir las canciones, pues el público potencial está formado en su mayoría por niños que no han desarrollado por completo sus habilidades de lectura (Agost, 1999: 85), por lo que se doblan o no se traducen. Lorena Brancucci, letrista de Disney en italiano, defiende sin reservas la traducción de canciones infantiles para evitar la exclusión y la decepción del niño al no recibir el mensaje.

Debido a las características del doblaje, el significado puede llegar a variar ligeramente, por lo que en el ámbito profesional se suele hablar de *adaptación* en lugar de traducción (Franzon, 2005: 265; Comes, 2010: 190). Ésta presenta el enorme desafío de proporcionar un texto fiel a la música y letra originales que, a su vez, tenga en consideración los códigos semióticos que influyen en la escena y garantice que la canción pueda ser cantada en base a los parámetros del nivel microtextual.

Respecto a la rima, Low recuerda que es sólo un factor en juego y que el traductor puede optar por modificarla (pasar de consonante a asonante, desplazarla...) o incluso eliminarla si considera que pone en peligro otros criterios, como el significado (*ibíd.*: 96) o la fluidez (Savoires En Prisme, 2015).

En cuanto al ritmo, se diferencia entre la cantidad silábica (Chaume, 2004: 204) y el acento musical que puede, o no, corresponder con el acento lingüístico de una palabra. Encontramos cuatro técnicas para esta tarea: *mimetismo absoluto*, cuando se emplea el

mismo número de sílabas que el original y se colocan los acentos en el mismo lugar; *mimetismo relativo*, cuando el número de sílabas es igual al original, pero los acentos (tanto musicales como lingüísticos) se desplazan si es necesario; *alteración silábica por exceso* y *alteración silábica por defecto*, cuando hay más o menos sílabas que en el original, sin modificar por ello el ritmo (Cortés, 2005).

A estos parámetros se añaden las convenciones propias del doblaje que influyen en la percepción del filme como un producto original (Mayoral, 2001: 36). Entre éstas se halla la sincronía, es decir el ajuste del guion escrito a lo que aparece en pantalla, en concreto a los movimientos corporales y articulatorios de los personajes, de la que existen tres tipos principalmente: *fonética* (movimientos labiales en planos cercanos, especialmente consonantes bilabiales, labio-dentales y vocales abiertas); *cinésica* (gestos y movimientos corporales de los actores); *isocronía* (adaptación de las frases al tiempo de emisión en pantalla, respetando los silencios y pausas) (Savoires En Prisme, 2015).

7. Caso práctico: LA BELLE AU BOIS DORMANT / LA BELLA DURMIENTE

En este punto, que se divide en tres apartados, pasaremos a hablar de la película (viendo su producción y el resumen), veremos la ficha técnica y los doblajes en español neutro en 1959 y en francés en 1981, sabremos más de los dos cuentos en los que se inspiraron para crear la película (el de los Hermanos Grimm y el de Charles Perrault), y finalizaremos el punto con un análisis de su banda sonora.

7.1. La Bella Durmiente, la película. Resumen.

La Bella Durmiente es un cuento de hadas popular europeo nacido de la tradición oral, las versiones más conocidas son las escritas por Charles Perrault en su libro *Cuentos de Mamá Ganso*, publicado en 1697: «Belle au Bois Dormant» (La bella durmiente del bosque), y la de los Hermanos Grimm: «Dornröschen» (La espina de la rosa). No obstante, la versión más difundida y conocida es la creada en el año 1959 por Walt Disney. De los dos cuentos originales hablaremos más adelante. A continuación, el resumen de la película (Hernández, 2012).

La Bella Durmiente es el decimosexto largometraje animado producido por Walt Disney para Walt Disney Productions, estrenado el 29 de enero de 1959 y distribuido por Buena Vista. La producción de la película se llevó a cabo durante casi toda la década de 1950.

Se trata de la última película producida por Walt Disney basada en un cuento de hadas hasta *La Sirenita*, de 1989. También fue el último entintado a mano antes de que se hiciera común el proceso de xerografiado. Asimismo, se trata del primer largometraje animado rodado en Super Technirama, un proceso de pantalla panorámica de gran formato.

Antes de comenzar a producir la animación, se realizó un rodaje con actores reales para que sirviera de referencia a los animadores, ya que Disney insistía en que debía parecerse todo lo posible a la imagen real (Fandom, 2019).

En la ficha técnica, que aparece más adelante, comprobamos que tanto en la versión en español neutro como en la versión francesa que estamos tratando, se han utilizado distintos de doblaje para los personajes de la princesa Aurora y del príncipe Felipe, dependiendo si hablan o cantan.

7.1.1. Resumen de la película

La historia comienza con el nacimiento de la princesa Aurora, una niña muy deseada por los reyes. La bruja Maléfica, empujada por el dolor de no haber sido invitada al bautizo, lanza una maldición a la recién nacida: cuando cumpliera dieciséis años, se pincharía con el uso de una rueca y moriría.

Sin embargo, ahí estaban las tres dulces hadas Flora, Fauna y Primavera, y esta última no había le otorgado todavía, así que intentó revertir el hechizo: Aurora no moriría, sino que entraría en un sueño del que solo despertaría al calor del primer beso de amor.

Asimismo, el rey Estéfano mandó quemar todas las ruecas del reino, y envió a su hija con las tres hadas, con quienes viviría hasta sus dieciséis años en la vieja cabaña del leñador, en el corazón del bosque. Así, Aurora pasó a llamarse Rosa, creyéndose plebeya y viviendo con sus tres supuestas tías.

El día de su dieciséis cumpleaños, las tres hadas instaron a Rosa a ir al bosque, mientras ellas preparaban su fiesta de cumpleaños. La joven relata a los animales del bosque su sueño con un príncipe azul. Canturrea, y el príncipe Felipe, a quien conoció el día de su bautizo y con quien estaba comprometida desde que nació, la encuentra. Ambos sienten como si ya se conocieran, y se citan en la cabaña del bosque esa misma noche.

Las hadas terminan organizando la fiesta con las varitas de virtud y, tras una pelea entre Flora y Primavera, destellos de luz salen por la chimenea, los cuales son interceptados por el más fiel amigo de Maléfica, su cuervo. En ese momento, Maléfica sabía dónde estaba escondida Aurora, tras años de búsqueda.

Cuando Rosa regresa a casa, cuenta a sus tías que ha conocido a un joven en el bosque, y lo de su cita. Las hadas le dicen que no va a ser posible, ya que ella es en realidad una princesa, cuyo nombre real es Aurora, y que esa noche estaba obligada a regresar al castillo.

Llegan al castillo y, en el momento en que se queda sola, Maléfica hechiza a Aurora. Cuando las hadas se dan cuenta, ya es demasiado tarde: se encuentran a Aurora inconsciente, a los pies de Maléfica, al lado de una rueca. Además, Maléfica y sus secuaces habían esperado a Felipe en la cabaña del bosque, y lo tenían preso.

Las tres hadas, entonces, hacen que todo el reino caiga en un sueño profundo, mientras van a la fortaleza de Maléfica y liberan al príncipe. Maléfica, entonces, se transforma en dragón, y el príncipe le clava una espada en el corazón, matándola.

Finalmente, el príncipe Felipe llega a la más alta torre del castillo, donde descansa Aurora. Tras besarle, ella despierta de su sueño eterno. Como siempre sucede en las películas Disney, la historia termina con un final feliz.

7.2. Ficha técnica y doblajes

7.2.1. Ficha técnica

Título original	Disney's Sleeping Beauty
Año	1959
Duración	75 min.
País	 Estados Unidos
Dirección	Clyde Geronimi
Guion	Erdman Penner (Cuento: Charles Perrault)
Música	Peter Tchaikovsky, George Bruns
Fotografía	Animation
Reparto	Animation
Productora	Walt Disney Productions
Género	Animación. Fantástico. Romance. Infantil Fantasía medieval. Cuentos
Grupos	Clásicos de Walt Disney Adaptaciones de Charles Perrault Princesas Disney

Ilustración 1. Fuente: Filmaffinity (s.f.)

7.2.2. Doblaje en español neutro (1959) y doblaje original (versión inglesa)

Personaje	Actor/Actriz					
	EUA		México		Méx. red.	
Coro	Disney Studio Chorus 	Coro del CNM 	Coro 			
Fauna	Barbara Jo Allen 	Magdalena Ruvalcaba 	Ada Morales 			
Flora	Verna Felton 	Fanny Schiller 	Guadalupe Noel 			
Maléfica	Eleanor Audley 	Rosario Muñoz Ledo 	Mayra Rojas 			
Narrador	Marvin Miller 	Luis Manuel Pelayo 	Francisco Colmenero 			
Primavera	Barbara Luddy 	Carlota Solares 	Gabriela Michel 			
Princesa Aurora	Mary Costa 	Estrellita Díaz 	Laura Ayala 			
Princesa Aurora (canciones)	Mary Costa 	Lupita Pérez Arias 	Brenda Ruiz 			
Príncipe Felipe	Bill Shirley 	Narciso Busquets 	Mario Filio 			
Príncipe Felipe (canciones)	Bill Shirley 	Alejandro Algara 	Manuel Acosta 			
Rey Estéfano	Taylor Holmes 	Dagoberto de Cervantes 	Ricardo Lezama 			
Rey Estéfano (canciones)	Taylor Holmes 	Dagoberto de Cervantes 	Luis Miguel Marmolejo 			
Rey Huberto	Bill Thompson 	Alberto Gavira 	Emilio Guerrero 			
Rey Huberto (canciones)	Bill Thompson 	Alberto Gavira 	Juan Jiménez 			

Información Adicional

Ilustración 2. Fuente: User 7460879, 2011.

7.2.3. Doblaje en francés (1981)

Second doublage français (1981)

Société : *Société Parisienne de Sonorisation (S.P.S.)*¹

Direction artistique : *Jacqueline Porel*¹

Direction musicale : *Jean Cussac*¹

Adaptation dialogues et chansons : *Natacha Nahon*¹

Princesse Aurore / Rose : *Janine Forney*¹ (Dialogues)

Princesse Aurore / Rose : *Danielle Licari*¹ (Chant)

Prince Philippe : *Guy Chapelier*¹ (Dialogues)

Prince Philippe : *Olivier Constantin*¹ (Chant)

Maléfique : *Sylvie Moreau*¹

Flora : *Paule Emanuèle*¹

Pâquerette : *Marie-Christine Darah*¹

Pimprenelle : *Jeanine Freson*¹

Roi Stéphane : *René Bériard*¹ (Dialogues)

Roi Stéphane : *Henry Tallourd*³ (Chant)

Roi Hubert : *Roger Carel*¹ (Dialogues et chant)

La Reine : *Jacqueline Porel*⁴

Aboyeur de la cour : *Marc François*⁸

Un sbire de Maléfique : *Marc François*⁸

Choristes : *Jean Cussac*⁷, *Anne Germain*⁷, *Danielle Licari*⁷, *Claudie Chauvet*⁷

Ilustración 3. Fuente: Kosinski, O. 2002.

7.3. Cuentos: Hermanos Grimm y Charles Perrault

Como decíamos anteriormente, Walt Disney se basó en estos dos cuentos para crear su propia versión de *La Bella Durmiente*.

7.3.1. Cuento de los Hermanos Grimm: Dornröschen

Hace años vivían unos reyes que deseaban un hijo. Un buen día, cuando la reina tomaba un baño, una rana le dijo: «Antes de un año, tendrás una hija».

Cuando la niña nació, el rey organizó una gran fiesta a la que invitó a doce de las trece hadas que habitaban en el reino, porque solo tenía doce platos de oro para servir. Las hadas fueron obsequiando a la niña con los mejores dones. Cuando llegó el turno de la duodécima, entro de repente la decimotercera, furibunda por no haber sido invitada, gritando: «¡La hija del rey, cuando cumpla sus quince años, se punzará con el huso de una rueca, y caerá muerta inmediatamente!». Y abandonó el palacio.

La duodécima hada, entonces, decidió disminuir el hechizo lanzado, diciendo: «¡Ella no morirá, pero entrará en un profundo sueño por cien años!». El rey dio órdenes de destruir toda rueca y huso del reino. Mientras tanto, los dones de las hadas hicieron de la niña una hermosa, modesta, sabia y bondadosa joven.

Sucedió que, en el mismo día en el que cumplía quince años, el rey y la reina no se encontraban en palacio, estando la joven sola. Fue cotilleando el palacio, hasta llegar a una vieja torre. En una habitación se encontraba una anciana frente a un huso, ocupada hilando. «¿Qué es eso?», preguntó la joven, queriendo hilar ella también. Sin embargo, se pinchó el dedo con el huso, cayendo en la cama de la habitación y entrando en un profundo sueño. Y ese sueño se extendió por todo palacio, quedando la corte y también los reyes dormidos, ya que justo acababan de llegar. Todo se detuvo: animales, fuego, viento.

Alrededor del castillo fue creciendo una red de espinos. Sin embargo, la historia de la «Preciosa Rosa/Rosa Silvestre/Bella durmiente», se extendió por toda la región. Los príncipes intentaban llegar al castillo, pero los espinos eran impenetrables.

Con el tiempo, un joven príncipe lo intentó. Ya habían pasado cien años, por lo que el día en que Preciosa Rosa debía despertar había llegado. Cuando el príncipe se acercó, ya no había espinos, y todo el reino dormía. Llegó al cuarto donde se encontraba Preciosa Rosa dormida y la besó, despertándose ella. Tras eso, todo el reino despertó. Días después, se celebró la boda entre el príncipe y Preciosa Rosa, y vivieron muy felices hasta el fin de sus vidas (Albalearning, 2019), (Cuentos de Grimm, 2019).

7.3.2. Cuento de Charles Perrault

Hace mucho tiempo, existieron un rey y una reina que vivían apenados por no tener hijos, y cuando quedó encinta, se organizó una gran fiesta, y las siete hadas del reino fueron para ser sus madrinas y concederle un don. Después, se dispuso un gran festín para las hadas, con cubiertos de lujo. Entonces, una vieja hada entró. Mandó el rey que le pusieran cubierto, pero no pudieron ponerle los cubiertos de lujo que tenían las demás: solo había siete. Creyó la vieja hada que se la despreciaba.

Cuando las hadas comenzaron a conceder sus dones, llegó la vieja hada, y dijo que la princesa se heriría la mano con el huso y moriría. Un hada, que no había otorgado el don aún, les dijo a los reyes que la niña no moriría, solo caería en un sueño de cien años, tras los que príncipe la despertaría. El monarca decidió entonces prohibir hilar con huso.

Transcurrieron los años, y la princesa descubrió en el castillo a una anciana hilando su rueca. Se acercó para probar, hiriéndose en la mano con el huso y desfalleciendo.

La joven hada que había salvado la vida de la princesa llegó al reino y, a excepción del rey y la reina, y durmió con su varita a todo el castillo. Tras eso, los reyes se despidieron de su hija. Creció mucha vegetación que impedía el paso.

Tras cien años, el hijo del entonces monarca fue a cazar al bosque. Un campesino le contó la historia. El príncipe fue hacia el castillo. Llegó a la habitación de la princesa y esta despertó. Todo el reino despertó también, cenaron todos juntos y después se casaron.

El príncipe volvió a su ciudad para contar a sus padres que cazando se había perdido. El padre le creyó, pero no la madre. El príncipe y la princesa tuvieron una niña y un niño: Aurora y Día. El príncipe quiso ocultarle a su madre la verdad porque procedía de la raza de ogros, y había tenido la tentación de devorar niños. Cuando el rey murió, el príncipe subió al trono, y entonces hizo público su matrimonio, y la princesa y sus hijos se mudaron a palacio.

Al tiempo, el príncipe fue a la guerra. Una noche, la reina madre le dijo a su mayordomo que quería comerse a Aurora. El mayordomo no pudo matarla, así que cocinó un cordero. Después, llevó a la pequeña Aurora con su mujer. Días después, quiso Día, por lo que el mayordomo repitió la operación. Tras eso, quiso comerse a la reina, y el mayordomo volvió a actuar. La reina madre pensaba decirle a su hijo que los lobos les habían matado.

Una noche, la reina madre escuchó a la reina y a sus hijos, y presa del odio, ordenó que pusieran en medio del patio un enorme tonel que hizo llenar de sapos, víboras y culebras para arrojar en él a la reina, sus hijos, el mayordomo y su mujer. El joven rey de repente entró a caballo. La reina ogra, entonces, se lanzó al tonel y fue devorada en un instante (La bella durmiente (Perrault), s.f.).

7.4. Banda Sonora

Gran parte de la partitura se basa en el ballet de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, La Bella Durmiente. La partitura en toda la película fue grabada por la Orquesta Sinfónica de Berlín, y fue uno de los primeros casos en los que la banda sonora de la película contó con la partitura orquestal en lugar de solo canciones de la película. Esto fue el precedente para álbumes de bandas sonoras (Fandom, 2019). La música fue compuesta por George Burns.

De la extensa banda sonora, hemos escogido dos de las canciones. La elección obvia era *Eres tú el príncipe azul (J'en ai rêvé)*, ya que es la más conocida de la película. Esta canción la interpretan la princesa Aurora (en ese momento de la película, Rosa) y el príncipe Felipe, en el momento en que se ven por primera vez como adultos.

La segunda opción, *Los dones de las hadas (Des dons des fées)* ha sido elegida por su musicalidad y su parecido con la versión española neutra. Además, es una de las primeras canciones que aparecen en el largometraje, y está interpretada por un coro. Esta canción aparece cuando las tres hadas van a otorgarle dones a la princesa.

8. ANÁLISIS DE LAS CANCIONES: PARTE PRÁCTICA

Pasamos ahora a presentar la parte práctica del trabajo. Para ello, hemos combinado distintas formas de análisis de distintos autores (Chaume y Franzon), elaborando un cuadro que hace a su vez de resumen, en el que podemos observar el análisis comparado de las letras en su versión original, en francés y en español neutro. Las columnas primera, cuarta y séptima representan el análisis de la versión original inglesa; las columnas segunda, quinta y octava, las de la versión francesa; por último, las columnas tercera, sexta y novena corresponden al análisis del español neutro. Para facilitar la lectura y la diferenciación, son de color amarillo, azul y rosa, respectivamente. Las líneas que están más oscuras dividen las estrofas. Debajo de cada cuadro encontraremos el resumen traductológico de las canciones.

A pesar de que en este trabajo nos centraremos en comparar las canciones en las versiones francesa y española neutra, me parecía útil y necesario que apareciera también la versión original en inglés, ya que así podemos ver y comparar cómo fueron traducidas las otras dos versiones.

Como habíamos comentado anteriormente, sabemos que, debido a las características del doblaje, el significado puede llegar a variar ligeramente, por lo que en el ámbito profesional se habla de adaptaciones en lugar de traducciones (Franzon). Asimismo, debemos tener en cuenta que la rima, como recuerda Low, es solo un factor en juego, por lo que podemos modificarla o eliminarla si pone en peligro el significado o la fluidez (Peñalver, 2014).

8.1. Once upon a dream / J'en ai rêvé / Eres tú el príncipe azul

En este punto, analizaremos la canción en cuestión. Se trata de la más conocida de la película, y la más larga de las dos que vamos a analizar.

Nº Sílabas			Rima			Tipo de oración		
12+1	12	12+1	A	A	A	Exclamativa/Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
15+1	15+1	16+1	A	B	B	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
14+1	15+1	14+1	A	C	C	Enunciativa	Imperativa	Enunciativa
10+1	11+1	12+1	B	D	D	De posibilidad	Enunciativa	Enunciativa
14+1	14+1	16+1	A	E	E	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
10+1	11+1	12+1	B	D	D	De posibilidad	Enunciativa	Enunciativa
14+1	14+1	16+1	A	E	E	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
12+1	12+1	12+1	A	A	A	Exclamativa/Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
15+1	15+1	16+1	A	C	B	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
14+1	13+1	14+1	A	C	C	Enunciativa	Imperativa	Enunciativa
10+1	11+1	12+1	B	D	D	De posibilidad	Enunciativa	Enunciativa
14+1	14+1	16+1	A	E	E	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa

PARTE RÍTMICA

Número de sílabas: varía entre diez y dieciséis sílabas. Es una gran variabilidad a pesar de que las estructuras se repiten constantemente. Observamos que tanto la versión francesa como del español neutro mantienen en su gran mayoría el mismo número de sílabas que el original, teniendo esta última ligeramente más sílabas. Observamos que hay alteraciones silábicas por exceso y por defecto, aunque esto no modifica el ritmo.

Rima: la mayor parte de las rimas son asonantes y no siguen una estructura estable. Además, las versiones española y francesa sí que mantienen la similitud de rima (ABCDE), pero difieren de la versión inglesa, que es AAABA. Para separar las estrofas, hemos utilizado un trazo más oscuro y ancho en el cuadro, de forma que marca dónde acaba una estrofa y donde empieza otra. La rima es idéntica en la primera estrofa de las tres versiones (a,a,b,B). En la segunda estrofa, sin embargo, difiere en la versión española: mientras que la versión original y la francesa mantienen la misma rima (c,c,d,D), la versión española posee otra rima (c,d,C,E). Por último, el verso final tiene una rima distinta en cada versión: en la original inglesa, rima con la anterior; en la francesa, es una rima independiente; por último, en la española, rima con el antepenúltimo verso.

Tipo de oración: existe un predominio claro de las oraciones enunciativas. Un dato curioso es que la versión original, en el primer verso y el principal, el verso tiene una parte exclamativa y otra enunciativa (*I know you! I walked with you once upon a dream*). Sin embargo, en las versiones francesa y española, esa parte exclamativa desaparece, siendo solo enunciativas. Cabe destacar también la diferencia en el tercer verso de la primera estrofa, en el que la versión francesa opta por una oración imperativa (*Refusons tous deux que nos lendemains soient mornes et gris*), siendo que en la versión española y en la original es enunciativa. Por último, observamos que la versión inglesa hay tres versos que son oraciones de posibilidad (siendo las tres la misma oración, *But if I know you, I know what you'll do*). Sin embargo, en las versiones francesa y española, estos versos son oraciones enunciativas.

PARTE TRADUCTOLÓGICA

Técnicas de traducción: Comparando las versiones que estamos analizando (la versión francesa y la versión española neutra) con la versión original, vemos que la traducción que se ha llevado a cabo es aquella en la que se traduce y adapta completamente el texto meta a la música. Se ha creado una nueva letra respetando los acentos del original (*I know you/Mon amour/Eres tú*) y guardando similitud con el mensaje y la verdadera intención de la canción: narrar que Aurora conoce a través de un sueño a ese príncipe deseado. Para conseguirlo, se ha modificado totalmente la letra, a lo cual también la rima:

las versiones francesa y española mantienen una rima muy similar, difiriendo con la versión original.

A continuación, analizamos la letra en las dos versiones: francés y español neutro. Asimismo, hemos añadido la letra de la versión original, para contrastar las diferencias y similitudes que guardan entre ellas.

LETRA EN VERSIÓN ORIGINAL	LETRA EN FRANCÉS	LETRA EN ESPAÑOL NEUTRO
<p>I know you! I walked with you once upon a dream</p> <p>I know you, the gleam in your eyes is so familiar a gleam</p> <p>Yet, I know it's true that visions are seldom all they seem</p> <p>But If I know you, I know what you'll do</p> <p>You'll love me at once, the way you did once upon a dream</p>	<p>Mon amour, je t'ai vu au beau milieu d'un rêve,</p> <p>Mon amour, un aussi doux rêve est un présage d'amour,</p> <p>Refusons tous deux que nos lendemains soient mornes et gris.</p> <p>Nous attendrons l'heure de notre bonheur,</p> <p>Toi ma destinée, je saurais t'aimer, tu l'as rêvé.</p>	<p>Eres tú el príncipe azul que yo soñé</p> <p>Eres tú, tus ojos me vieron con ternuras de amor</p> <p>y al mirarme así, el fuego encendió mi corazón</p> <p>y mi ensoñación se hará realidad</p> <p>y te adoraré como aconteció en mi sueño ideal</p>
<p>But If I know you, I know what you'll do...</p> <p>You'll love me at once, the way you did once upon a dream</p>	<p>Nous attendrons l'heure de notre bonheur,</p> <p>Toi ma destinée, je saurais t'aimer, tu l'as rêvé.</p>	<p>y mi ensoñación se hará realidad</p> <p>y te adoraré como aconteció en mi sueño ideal</p>
<p>Eres tú el dulce ideal que yo soñé</p> <p>eres tú, tus ojos me vieron con ternuras de amor</p> <p>Al mirarte así el fuego encendió mi corazón</p> <p>y mi ensoñación se hará realidad</p> <p>y te adoraré como aconteció en mi sueño ideal</p>	<p>Mon amour, tu m'as vu au beau milieu d'un rêve,</p> <p>Mon amour, un aussi doux rêve est un présage joli...</p> <p>Refusons que nos lendemains soient mornes et gris.</p> <p>Nous attendrons l'heure de notre bonheur,</p> <p>Toi ma destinée, je saurais t'aimer, J'en Ai Rêvé.</p>	<p>Eres tú el dulce ideal que yo soñé</p> <p>eres tú, tus ojos me vieron con ternuras de amor</p> <p>Al mirarte así el fuego encendió mi corazón</p> <p>y mi ensoñación se hará realidad</p> <p>y te adoraré como aconteció en mi sueño ideal</p>

Referentes culturales: como ya hemos mencionado, la historia tiene su origen en *La Belle au Bois Dormant*, de Charles Perrault, y *Dornröschen*, de los Hermanos Grimm. Es, por tanto, un intertexto: procede de un cuento tradicional. Asimismo, la melodía de la canción forma parte de la obra de *ballet* de Piotr Ilich Chaikovsky, *La Bella Durmiente*.

Técnica de traducción para el título: como podemos observar, el título en la versión francesa mantiene similitud con el título de la versión original (*Once upon a dream/J'en ai rêvé*), haciendo referencia al sueño de Aurora que hemos comentado con anterioridad. Sin embargo, en la versión española, a pesar de que el primer verso ya habla de ese sueño, el título se reduce a *Eres tú el príncipe azul*, es decir, solo habla del príncipe con el que Aurora sueña.

Estrategia global para la traducción en general: en este caso, siguiendo el método de Franzon, se ha adaptado la traducción a la música original, manteniendo el ritmo y el número de sílabas en su mayoría, manteniendo el mensaje de la canción y tratando de mantener también los acentos.

8.2. The gifts of beauty and song / Les dons des fées / Los dones de las hadas

Pasamos ahora a la segunda canción, la cual está interpretada por una coral. Está llena de metáforas, ese es el motivo por el que fue elegida para nuestro análisis.

Nº Sílabas			Rima			Tipo de oración		
5+1	6+1	6+1	a	a	a	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
7+1	8+1	8+1	a	a	a	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
7+1	8+1	8+1	b	b	b	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
10+1	10+1	11+1	B	B	B	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
6+1	6+1	7+1	c	c	c	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
7+1	7+1	8+1	c	c	d	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
8+1	8+1	9+1	d	d	C	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
10+1	10+1	11+1	D	D	E	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa
6+1	6+1	7+1	d	e	c	Enunciativa	Enunciativa	Enunciativa

PARTE RÍTMICA

Número de sílabas: varía entre cinco y once sílabas. Observamos que, tanto la versión francesa como la española neutra, mantienen en su gran mayoría el mismo número de sílabas que el original, una vez más la española posee ligeramente más sílabas (por cada verso de la versión inglesa, la española suma una sílaba). No es así en la versión francesa, en la que solo en el primer, segundo y tercer verso de la primera estrofa suma una sílaba: todos los demás versos coinciden en número de sílabas con la versión original. Por lo tanto,

observamos que hay alteraciones silábicas por exceso, tanto en esa parte de la versión francesa como a lo largo de toda la adaptación española neutra.

Rima: en este caso concreto, vemos que hay tanto rima consonante (*soleil/vermeil, carmín/jazmín, etcétera*) y asonante (*beauté/blé, voz/canción*). Además, observamos que tanto la versión española como la francesa guardan similitud en cuanto a la rima con la versión original inglesa en la primera estrofa (a,a,b,B). Sin embargo, podemos ver que, en la segunda estrofa, la versión francesa mantiene la rima del original (c,c,d,D), no así la versión española, que difiere (c,d,C,E). Respecto al último verso, vemos que tanto la versión francesa como la española neutra difieren en la rima; sin embargo, ambas versiones mantienen el significado del original (*L'amour sera vainqueur/Pues triunfará el amor*).

Tipo de oración: claro predominio de las oraciones enunciativas tanto en la versión francesa como la española neutra, al igual que la versión original inglesa.

PARTE TRADUCTOLÓGICA

Técnicas de traducción: comparando las versiones que estamos analizando (la versión francesa y la versión española neutra) con la versión original, vemos que la práctica traductológica es la traducción y adaptación completa del texto meta a la música. Como hemos visto, debido a las características del doblaje, tal y como dice Franzon, el significado puede llegar a variar ligeramente. Esta canción me parece que está muy bien adaptada en ambas versiones, manteniendo incluso alguna metáfora del original (*Lips that shade the red, red rose/Et ses lèvres seront d'un pur vermeil/Rojos labios cual carmín*). Mantienen también ambas la referencia al ruiseñor (*rossignol*). En la versión española se opta por suprimir la referencia al cabello de Aurora (*Des cheveux blonds comme le blé/Golden sunshine in her hair*), pero la versión francesa lo mantiene. La versión española, sin embargo, sí que mantiene la enumeración de los dones (*One gift, beauty rare/Un don especial, One gift, the gift of song/Un don encantador*).

A continuación, analizamos la letra en las dos versiones: francés y español neutro. Asimismo, hemos añadido la letra de la versión original, para contrastar las diferencias y similitudes que guardan entre ellas.

LETRA EN VERSIÓN ORIGINAL	LETRA EN FRANCÉS	LETRA EN ESPAÑOL NEUTRO
One gift, beauty rare Golden sunshine in her hair Lips that shade the red, red rose She'll walk with springtime wherever she goes	Elle aura la beauté Des cheveux blonds comme le blé L'éclat d'une rose au soleil Et ses lèvres seront d'un pur vermeil	Un don especial: La belleza sin igual. Rojos labios cual carmín Y la fragancia de tierno jazmín.
One gift, the gift of song Melody your whole life long The nightingale her troubadour Bringing his sweet serenade to her door	Sa voix sera jolie Sa vie sera mélodie Le rossignol, son doux amour Lui donnera le don du chant, toujours	Un don encantador: Una melodiosa voz Que le dé envidia al ruiseñor. Su vida entera será una canción.
For true love conquers all!	L'amour sera vainqueur	Pues triunfará el amor

Referentes culturales: esta es una de las canciones que no forman parte del *ballet* de Tchaikovsky.

Técnica de traducción para el título: como vemos, el título en la versión original es *Los dones de la belleza y la canción* (si lo traducimos al castellano), y las versiones francesa y española lo han adaptado dando protagonismo a las hadas (*Les dons des fées/Los dones de las hadas*).

Estrategia global para la traducción en general: este caso, siguiendo el método de Franzon, es un ejemplo de traducción y adaptación completa del texto meta a la música. Se ha mantenido en ambas versiones el mensaje del original, modificando lo mínimo.

9. CONCLUSIONES

En este apartado, veremos cuáles son las conclusiones a las que hemos llegado a través del análisis de las dos canciones de la película *La Bella Durmiente* de Disney que hemos trabajado: *J'en ai rêvé/ Eres tú el príncipe azul* y *Les dons des fées/ Los dones de las hadas* (*I know you and The gifts of beauty and song*, en tres de sus variantes: la versión original inglesa, la versión francesa de 1981 y la versión española neutra en 1959).

Como hemos visto a lo largo del trabajo, muchas veces en la traducción audiovisual viene implícita la traducción de canciones, siguiéndose criterios diferentes dependiendo de lo que se quiera conseguir. Realizar este trabajo nos ha ayudado a comprender qué debemos hacer en estos casos concretos, aprendiendo las estrategias que debemos tener en cuenta al traducir un texto que va a cantarse.

Para que una canción rime, muchas veces tenemos que variar el número de sílabas. A eso se le añade que, normalmente, las canciones siguen el hilo argumental de la historia, narrando lo que está sucediendo, así como los sentimientos de los protagonistas, por lo que debemos ser cautos y fijarnos bien en ello. Para mantener la «contabilidad», muchas veces debemos dejar a un lado otros criterios, tales como el ritmo o la rima.

En este punto, intentaremos dar respuesta a las preguntas que planteamos en el apartado Objetivos:

- ¿Se da preferencia al contenido de la letra o, por el contrario, se da preferencia a la métrica, para que así se adapte a la melodía?
- ¿Transmiten ambas un mensaje similar?
- ¿Pierde el significado cuando se traduce la canción a las otras lenguas?

Como hemos ido viendo a través del análisis de las canciones en el apartado 8, se le da más importancia a la métrica, para la melodía no se modifique. El número de sílabas se mantiene regular en los casos de las traducciones, para intentar no diferir demasiado con la versión original inglesa. Para que coincida lo máximo posible el número de sílabas, podemos observar que hay palabras en los versos que se alargan o acortan dependiendo de la versión original, sin por ello alterar el ritmo o el tono.

Respondiendo ahora a la segunda pregunta, en la que nos preguntamos si ambas versiones transmiten un mensaje similar respecto a la original, vemos que el sentido y el mensaje de las adaptaciones que hemos analizado se mantiene perfectamente, aunque se vean en menor medida modificadas de forma que se mantenga el tono original. El doblaje de canciones sirve para transmitir ideas que, de otra manera, no se entenderían en otras

lenguas al no ser dichas en los diálogos. Gracias a ello, se facilita la comprensión de la historia y ayuda a seguir el hilo argumental, como explica Chaume (2012: 103).

Llegando ahora a la tercera cuestión, en la que ponemos en manifiesto la importancia de mantener o no el significado cuando se traduce, observamos también que ambas adaptaciones mantienen su coherencia traductológica, teniendo en cuenta la versión original inglesa: el sentido se mantiene, no se pierde. Transmite el mismo mensaje y las mismas ideas. Como hemos visto en apartados anteriores, es más importante modificar la rima y mantener el sentido que hacerlo al revés, y en eso es en lo que se han centrado los traductores y adaptadores encargados de las canciones. En este tipo de producto audiovisual las canciones suelen explicar el estado de ánimo de los personajes, sus pensamientos y deseos (Martínez, 2016: 106-107).

Concluimos, entonces, que el número de sílabas es un tema constante en las adaptaciones, intentando respetarse por encima de la rima, sin alterar así el ritmo ni el significado de la canción. Tanto la versión francesa como la española neutra procuran dar importancia a la rima, no consiguiéndose en algunos casos para que prevalezca el número de sílabas (mucho más importante). Los títulos, asimismo, han sufrido modificaciones, dando lugar a traducciones dispares, pero manteniendo el mensaje. Las canciones, por su parte, mantienen la música original. En general, podemos decir que se respeta el significado y mensaje de la versión original inglesa, desde un punto de vista traductológico. En todas ellas se ha dado una traducción y adaptación completa del texto meta a la música, sin modificar esta última.

Este trabajo nos ha servido para profundizar en el mundo de la traducción y el doblaje, un mundo del que, como hemos dicho antes, solo conocíamos la punta del iceberg. Asimismo, creemos que es un tema del que se ha hablado e investigado poco, por lo que pensamos que podrían estudiarse otros muchos criterios y formas de traducción de canciones.

10. BIBLIOGRAFÍA

- Premiere Actors. (2017). *El doblaje, mucho más que para series y películas*. Madrid, España. Recuperado de <http://www.premiereactors.com/tipos-doblaje-series-peliculas/>
- Albalearning. (2018). *Hermanos Grimm, "La bella durmiente del bosque"*. Audiolibros y Libros Gratis. Recuperado de <https://albalearning.com/audiolibros/grimm/labelladurmiente.html>
- Agost, R. et al. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. España. Cátedra.
- Cerezo, B. et al. (2016). *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. España. Trama.
- Colado, P. (Sin fecha). *Cosas que no sabías sobre el doblaje*. Muy Interesante. Recuperado de <https://www.muyinteresante.es/cultura/articulo/cosas-que-no-sabias-sobre-el-doblaje-481485340382>
- Cortés, M. (diciembre, 2004). *Traducción de canciones: Grease*. Fuentes. Recuperado de <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf>
- Curieses, B. (2017). *La traducción audiovisual para el doblaje en las canciones de las películas de Disney: FROZEN (trabajo de fin de máster)*. Universidad de Valladolid, Soria. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/27682/TFM-0%2032.pdf;jsessionid=C19D48E2F62A562D833A80062F02F5D6?sequence=1>
- De los Reyes, J. (2015). *La traducción del cine para niños. Un estudio sobre recepción (tesis doctoral)*. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, España, y Université de Reims Champagne-Ardenne, Reims, Francia. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/334991/jreyes.pdf>
- Dorothée, A. [Absolument Dorothée]. (2011, octubre 19). *La Belle au Bois Dormant "C'était Vous" [Premier doublage français de 1959]* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fCDrEod0Xm0>
- La Bella Durmiente*. (Sin fecha). Fandom. Disney Wiki. Recuperado de https://disney.fandom.com/es/wiki/La_Bella_Durmiente
- La bella durmiente*. (2002-2019). Filmaffinity. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film788022.html>
- La Bella Durmiente. Un cuento de los hermanos Grimm* (2019). Cuentos de Grimm. Recuperado de https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/la_bella_durmiente_del_bosque

Hernández, A. et al. (2012). *Argumento*. Todosobrelabelladurmiente [blog]. Recuperado de <http://todosobrelabelladurmiente.blogspot.com/p/argumento.html>

Kosinski, O. (2004). *La Belle au Bois Dormant*. Francia. Les Grands Classiques de Walt Disney et du cinéma d'animation. Recuperado de <https://www.lesgrandsclassiques.fr/O18.php>

Mayoral, R. (1999). Estado de la cuestión y perspectivas de la traducción audiovisual. Recuperado de http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Perspectivas_TAV.pdf

Mendoza, M. (2015). El doblaje y el español neutro en las películas de animación de Disney (trabajo de fin de grado). Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, Vic. Recuperado de http://dspace.uvic.cat/bitstream/handle/10854/4144/trealu_a2015_mendoza_mon_tserrat_doblaje_espa%C3%B1ol.pdf

Peñalver, A. (2014). La Magia del Doblaje de Animación: ¿Cómo empezó todo? *La traducción más allá de las palabras*. Recuperado de <https://andreapenalver.wordpress.com/2014/03/23/doblaje-de-animacion-como-empezo-todo/>

La traducción de canciones en el cine de animación. (Sin fecha). Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de *Let it go*. *Savoirs En Prisme*. Recuperado de <https://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/la-traduction-de-canciones-en-el-cine-de-animacion-estrategias-y-elecciones-en-las-versiones-espanola-francesa-e-italiana-de-let-it-go/>

Serrano, C. (2016). El doblaje en España. *Consumerismo*. Recuperado de <https://www.facua.org/es/noticia.php?id=10974>

La bella durmiente (Perrault). (Sin fecha). En Wikipedia. Recuperado el 1 de junio de 2019 de [https://es.wikisource.org/wiki/La_bella_durmiente_\(Perrault\)](https://es.wikisource.org/wiki/La_bella_durmiente_(Perrault))

User 7460879 (2011). [Ficha de Doblaje] La Bella Durmiente [Publicación en un foro]. Recuperado el 10 de junio de 2019, de <https://masquedisney.mforos.com/1962414/9881819-ficha-de-doblaje-la-bella-durmiente/>