

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

**FACULTAD DE IDIOMAS
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**



Análisis de la traducción del inglés al español de los juegos de palabras y rimas en cinco canciones de *Disney*

**Para obtener el Diploma de
Especialidad de Traducción e Interpretación**

**Presenta
Castro De Lucas Briseida Patricia**

Tijuana, Baja California a 15 de junio de 2018.

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
FACULTAD DE IDIOMAS
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**



Análisis de la traducción del inglés al español de los juegos de palabras y rimas en cinco canciones de *Disney*

Para obtener el Diploma de Especialidad de Traducción e Interpretación

Presenta

Castro De Lucas Briseida Patricia

Aprobado por:

**Mtro. Eldon Walter Longoria Ramón
Director del trabajo terminal**

**Dr. David Guadalupe Toledo Sarracino
Codirector del trabajo terminal**

**Mtro. Alán Ricardo Arias Castro
Lector del trabajo terminal**

Tijuana, Baja California a 15 de junio de 2018.

Dedico este trabajo, primero que nada, a todas aquellas personas que se hayan tomado el tiempo de abrir este escrito, ya sea por simple curiosidad o para estudiar su contenido.

También lo dedico a mis maestros de la Especialidad de Traducción e Interpretación en UABC que laboran con honestidad y ponen su grano de arena para darle relevancia al área de la traducción y la interpretación en el área educativa.

Este estudio está dedicado también para los traductores en general, esos seres invisibles que cruzan fronteras desde casa, para que los simples mortales, como yo, podamos disfrutar del material que con esfuerzo transmiten a nuestra lengua.

Además, lo dedico a mi madre, la cual se emocionó cuando supo que había quedado en esta especialidad y entraba de vez en vez a mi cuarto para revisar que siguiera viva durante la redacción de este trabajo. También a Isaac, que desde un principio estuvo enterado de mis bocetos y lluvias de ideas, y me instó a continuar con este tema, hasta el grado de leer algunos párrafos para “darme el visto bueno”.

Por último, y no menos importante, dedico este escrito a mí misma, por el tiempo, las desveladas, el esfuerzo y el amor que le dediqué, pues supe desde el instante que tuve el tema en mi mente que iba a disfrutar (y sufrir) este proceso.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enteramente a todos mis maestros, los cuales me aconsejaron y apoyaron en la realización de este proyecto, especialmente al maestro David Toledo, quien revisó exhaustivamente mi trabajo y siempre se ofreció a ayudarme, incluso los fines de semana. Respecto a la especialidad, gracias a todos por haber aportado conocimientos y habilidades en el área de traducción, los cuales me guiaron para redactar este escrito.

También agradezco a mis compañeros de la ETI (sobre todo a Crisel, May y Luis) quienes contestaron mis constantes dudas a altas horas de la madrugada y fueron mis cómplices durante todo este arduo proceso.

Doy las gracias a mi madre, que siempre me apoya y me ofrece su Wi-Fi para poder trabajar de forma cómoda desde casa.

Gracias a Isaac, quien apoyó mi tema, leyó fragmentos del escrito y mi presentación para el coloquio de forma gustosa, además de dejarme escuchar las muestras de mi estudio (canciones) en su carro y cantarlas a todo volumen conmigo en los dos idiomas. Gracias por tus regaños para “ponerme a trabajar” y tu constante preocupación sobre mis avances.

Gracias además al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca que me otorgó de 2017 a 2018.

Gracias a todas aquellas personas que mostraron interés en el tema del proyecto, motivándome a trabajar en él y compartiéndome sus inquietudes respecto al español latino y alimentando la idea de que la música de Disney en latino “sí es mejor”... aunque sin saber por qué.

Gracias al “señor Internet” por haber sido mi fuente constante de bibliografías y material para hacer este trabajo, y a mi computadora, por no haberse averiado durante el proceso, a pesar de ser muy vieja.

Gracias a la vida por haberme dado un día más para cumplir mi meta y poder ver mi trabajo terminado. No hay nada más que puedo pedir en este momento.

Gracias sinceras a todos.

-Briseida Castro De Lucas.

Índice

Índice de figuras:.....	6
Índice de tablas:	6
Resumen.....	7
Capítulo 1 - Introducción	8
1.1. Antecedentes	9
1.2. Planteamiento del problema.....	12
1.3. Objetivo general	14
1.4. Objetivos específicos.....	14
1.5. Justificación	15
Capítulo 2 - Marco teórico	19
2.1. Teorías de la traducción	20
2.1.1. ¿Qué es la traducción?	20
2.1.2. Clasificación de la traducción.....	23
2.1.3. La traducción musical en las películas	35
2.1.4. La traducción musical en las películas animadas.....	42
2.1.5. Teorías del análisis de traducción musical	44
2.2. Disney Animation	54
2.2.1. Los estudios Walt Disney	54
2.2.2. La influencia de Disney en Latinoamérica	56
2.2.3. La música de Disney	59
2.2.4. La adaptación musical de Disney en el habla hispana	61
2.3. Impacto social de las canciones seleccionadas	65
2.3.1. Descripción de la canción “La estrella azul” de <i>Pinocho</i> (1940) y su impacto.....	65
2.3.2. Descripción de la canción “Parte de él” de <i>La Sirenita</i> (1989) y su impacto.....	67
2.3.3. Descripción de la canción “Un mundo ideal” de <i>Aladdín</i> (1992) y su impacto ...	69
2.3.4. Descripción de la canción “El ciclo sin fin” de <i>El Rey León</i> (1994) y su impacto	71
2.3.5. Descripción de la canción “Libre soy” de <i>Frozen: Una Aventura Congelada</i> (2013) y su impacto.....	73
Capítulo 3 - Metodología	76
3.1. Tipos de metodologías	77
3.2. Descripción de las muestras de estudio.....	78
3.3. Proceso de selección de las muestras de estudio	80
3.4. Procedimiento para la redacción de resultados	81
Capítulo 4 – Resultados del producto	83

4.1. Canción A – <i>When you wish upon a star</i> (1940)	84
4.2. Canción B – <i>Part of your world</i> (1989)	87
4.3. Canción C – <i>A whole new world</i> (1992)	97
4.4. Canción D – <i>Circle of life</i> (1994)	106
4.5. Canción E – <i>Let it go</i> (2013)	111
Capítulo 5 - Conclusiones	122
5.0. Conclusiones	123
Referencias bibliográficas	129
Anexos	144
Índice de anexos:	144

Índice de figuras:

Figura 1. Métodos de traducción (Propuesta por Newmark, 1988).....	25
Figura 2. Clases de traducción (Propuesta por Hurtado, 2001).	28
Figura 3. Tipos de traducción (Propuesta por Hurtado, 2001).	29
Figura 4. Técnicas de traducción (Propuesta por Vinay y Darbelnet, 1958).....	34
Figura 5. Proceso cualitativo, propuesto por Sampieri, Fernández y Baptista (2014).....	77
Figura 6. Frecuencia de los referentes de análisis musical (Low, 2005).	124
Figura 7. Frecuencia de las técnicas de traducción (Vinay y Darbelnet, 1958).....	126
Figura 8. Frecuencia de los juegos de palabras.....	127

Índice de tablas:

Tabla 1. Modos, modalidades y medios de traducción (Propuesta por Hurtado, 2001).	32
Tabla 2. Teorías de análisis de traducción musical, ordenadas cronológicamente.....	52
Tabla 3. Modelo de análisis de las muestras de estudio. Elaboración propia.	82

Resumen

Este trabajo de tipo terminal expone un análisis de carácter musical y traductológico de cinco muestras, o sea, canciones de la compañía Walt Disney Animation que se encuentran traducidas al español de Latinoamérica a fin de adentrarnos en el proceso traductor de un producto audiovisual de una marca popular y reconocida. Este escrito está complementado con teorías de traducción general y traducción musical, historia de la música en el cine y el cine de animación, con enfoque en la compañía Disney; a su vez se ofrecen datos provechosos de cada una de las muestras, antes de su posterior análisis.

Palabras clave: Disney, traducción musical, análisis, español latino

Capítulo 1 - Introducción

En el capítulo 1 se describen los:

1.1. Antecedentes: Se hará un repaso de los distintos estudios que se han realizado sobre la traducción musical en general, la traducción musical enfocada en el cine, la traducción musical enfocada en las películas animadas y, por supuesto, la traducción musical de canciones de Disney, aterrizando al tema que se está tratando, nutriéndolo a su vez, y ordenando dichos estudios en diferentes rangos geográficos: internacional, nacional y local.

1.2. Planteamiento del problema: Se describirá el problema, la manera en que surgió y de qué manera aporta a la sociedad y a la rama de la traducción en general.

1.3. Objetivo General: Es el parteaguas de la investigación, el cual describe la misión e intención del trabajo y de donde se sostendrán los demás capítulos.

1.4. Objetivos Específicos: Éstos complementan al objetivo general, ofreciendo diferentes directrices o pasos que la investigación va a tomar para poder satisfacer al objetivo principal.

1.5. Justificación: En esta sección se encontrarán respuestas al planteamiento del problema y explicará de qué manera aportará la información encontrada en el estudio y su impacto e importancia.

1.1. Antecedentes

Al hacer una revisión bibliográfica de estudios previos a éste, se encontraron diversos trabajos que han de aportar al tema en cuestión. La mayoría de los autores que se mencionarán en este capítulo realizó sus trabajos partiendo de la simple curiosidad de explorar en el área de la traducción musical, en este caso de canciones de Disney, tales como Barranquero (2016) que menciona en su justificación, “El presente trabajo nace de la curiosidad por saber qué es la adaptación musical, cuándo, cómo, porqué y quién la realiza” (p. 5), a pesar de la poca bibliografía que ellos mismos revelan haber encontrado; inclusive, la mayoría de las fuentes son de años recientes, lo que nos ofrece una visión más fresca y moderna del tema, aunque no por ello carente de historia y cimientos, ni dejando a un lado al Disney clásico. Autores como Iglesias (2009) o García (2016), por mencionar algunos, han intentado adentrarse al tema, pero sólo se integrarán los más notables a este trabajo y se mencionarán los más relevantes en este capítulo.

Si bien el objeto del estudio son canciones traducidas al español de Latinoamérica, la realidad es que la gran parte de las fuentes provienen de autores españoles, lo cual es válido considerando que España es el precursor de la traducción audiovisual, sobre todo del doblaje, esto lo menciona Izard (1992) en el trabajo de Mendoza (2015:13), comentando que los países latinoamericanos no contaban en los años treinta con el equipo necesario para recibir al cine con sonido, debido a que previamente no lo había para el cine mudo; España vio ventaja en eso y aprovecharon para dar rienda suelta a tal negocio, conquistando al público de habla hispana (p. 65).

Uno de los estudios más completos es el de Iglesias (2009) que busca alejarse de las generalidades de trabajos más pequeños, profundizando directamente en los análisis de distintas canciones de Disney, complementándolo con entrevistas realizadas a figuras que colaboran con el doblaje en esta compañía, algo de lo que carece el resto de las investigaciones. Mucha de su información resulta de utilidad para este trabajo, sobre todo la relacionada con las canciones seleccionadas.

Otros autores españoles que aportaron sus conocimientos y análisis, sobre todo en tesis y trabajos terminales de licenciatura, son Barranquero (2016) con el análisis de una canción al español y al catalán, que si bien no es una de las canciones con las que se trabajará en este estudio, no dejan de ser de utilidad sus aportaciones; Bovea (2014) ofrece uno de los trabajos más

interesantes y apegados a este trabajo en particular, pues el objetivo principal es similar a éste, aunque la parte técnica de la música es un poco más avanzada y no es exactamente el enfoque aquí, pero sus aportes no dejan de ser útiles; otro estudio con objetivos parecidos y una lectura amena es de García (2016) que no analiza canciones específicas pero habla de aspectos que se analizarán en este trabajo, tales como la rima, los juegos de palabras, los referentes culturales y el sentido, lo cual aporta bastante.

En cuanto al aspecto del español como objeto de investigación, Herrero (2014) es de los pocos autores que lo aborda en sí, ofreciendo antecedentes sobre el doblaje en Latinoamérica, y no sólo en España; aunque su enfoque no es la música, sí aborda el doblaje de Disney. Redondo (2016) es otra minoría en cuanto a autores que tocan el tema del español latino, sin embargo, se pueden ver contrastes del inglés con el español latino y el español de España, pero sólo en diálogos, no en canciones; no por ello deja de contribuir, pues explica aspectos ignorados por otros autores, como los tiempos gramaticales y la terminología, por mencionar algunos, además que lo hace dirigido hacia un filme que sí se encontrará en este trabajo.

Alejándonos un poco de España se pudieron encontrar autores de otros países tales como Bayu (2016) de Indonesia quien escribió un trabajo bastante completo sobre el análisis y contraste musical, carente de aspectos culturales sin embargo, aportando vasta información y datos acerca del análisis de canciones dobladas, tales como las teorías de la traducción musical, a pesar de las pocas bibliografías manejadas. De Turquía se puede rescatar el artículo de Metin y Uluc (2017), quienes ofrecen teorías relevantes para el análisis de canciones, las cuales se mencionarán en el marco teórico, analizando a su vez pistas de dos películas, siendo una, parte de esta investigación.

Ahora, Warachananan (2015) de Tailandia, habla más sobre equivalencias, un tema que es bastante útil para este trabajo, y da un análisis de canciones de los 2000, algo que no es recurrente en el resto de las investigaciones. De Estados Unidos los estudios son casi nulos respecto al doblaje de canciones, solamente se encontraron artículos periodísticos sobre las mejores canciones de Disney y los aspectos que se tomaron en cuenta para su colocación; se utilizarán, no obstante, capítulos del libro de Watts (2001) para ofrecer aspectos de la vida de Walt Disney.

En cuanto a trabajos mexicanos, se tiene a Molina (1998) quien escribe un artículo sobre la influencia de Disney en México, un aspecto que contribuye al marco teórico; Asebey (2015) también aborda el tema, aunque de forma más específica, mencionando nombres de películas (casi todas las que se trabajarán aparecen en dicho artículo). En general, los artículos regionales

encontrados no tocan el tema del análisis musical, sino su contexto cultural, incluso la influencia de México en Estados Unidos. Algunos datos podrían encontrarse incluso en foros de Disney o de doblaje en Latinoamérica.

Finalmente, aterrizando al contexto local, hay menciones de Tijuana en artículos anteriores, en el aspecto histórico del doblaje al español en los Estudios Disney. López (2009) habla muy brevemente de la influencia de esta compañía en los niños bajacalifornianos, y Trujillo (1999) sobre el cine en general, también mencionando a Disney.

Estos antecedentes son parte de lo que estará conformado el trabajo y la relevancia del tema que se está estudiando y sus aportaciones se encontrarán en el capítulo de Justificación (página 15).

1.2. Planteamiento del problema

Según Bayu (2016) el lenguaje es uno de los elementos más vitales de la vida pues es básica para la formación de una sociedad: ayuda al ser humano a comunicarse, a interactuar con otras personas a corta o larga distancia y a funcionar en general dentro de su entorno (p. 1). No obstante, debido a que las sociedades se encuentran separadas por zonas geográficas, el lenguaje no es igual en todas por su variedad lingüística y sistema fonético; de esta manera, la comunicación ya no se facilita tanto como uno cree. No por ello el ser humano va a aprender cada idioma existente, además de utópico e imposible, no lo hará si no es requerido. Hay que recordar que el dominio de una lengua no es sólo para una necesidad, sino para el propio placer también: películas, música, libros, multimedia, entre otros; sin embargo, no se puede acceder a ese material si está elaborado en un idioma desconocido para uno. Si incluso a una persona le cuesta aprender un nuevo idioma por motivos de necesidad, ¿por qué habría de dominarlo para un medio de entretenimiento? He ahí donde entra el traductor. Esta persona actuará como mediador y transmitirá el sentido o intención original, dependiendo del contexto y el registro, al público que consumirá tal material.

Uno de los materiales multimedia de donde parte el trabajo es el cine; pero debido a que hablar de todos los filmes existentes resulta utópico, se eligió sólo un género (animación) y sólo una compañía productora (Disney), de la cual sólo se eligieron cinco filmes y una canción de cada una.

Dentro del ramo del cine, existen las películas animadas, sobre todo las generadas por los Estudios Disney para públicos de todas las edades, especialmente para los niños. En la infancia la atención es a corto plazo, según Family Front and Center (2014:2) y se requiere más que animaciones llamativas para divertir a los infantes, ¿qué tal agregar canciones? Así pues, se cuenta con una gran factoría de pistas musicales que tienen intención de llegar a su público, que sean cantadas y recordadas posiblemente. Siendo las canciones de Disney las más populares debido a su expansión por el mundo, de acuerdo con Yuste (2006), el éxito de esta compañía es vital para la traducción audiovisual y multimedia pues cada que se estrena una película, se traduce a una gran cantidad de idiomas, llegando a diferentes partes del globo (p. 195). Se entiende así la importancia de un profesional en la traducción, pero para un estudiante o estudioso de la rama, pueden existir dudas sobre cómo se lleva a cabo este proceso de adaptación musical (explicada en el Marco teórico, página 32).

Si bien es cierto que las oportunidades de trabajo en México en el área de la traducción audiovisual son complicadas, como lo menciona Sánchez (2017), “La crisis, en principio financiera, obligó a las empresas mexicanas a reducir de manera drástica el pago a los traductores (y demás trabajadores de la industria) lo que permitió la entrada de elementos no preparados pero asequibles”, ahora imaginarse trabajar en una empresa tan grande como los Estudios Disney suena a una fantasía; a pesar de ello, no deja de resultar fascinante el proceso de doblaje y de adaptación musical. Incluso para una persona que no se dedica a esa área resulta curioso el por qué la música de Disney es de calidad, sin tomar en cuenta muchos factores clave (se hablarán de ellos en el Marco teórico, página 44). De aquí se puede plantear un problema: no existe una conciencia del proceso traductor que se llevó a cabo para que un material multimedia (en este caso, una canción) de un idioma ininteligible pase a ser inteligible para uno. Aunque se explique algo básico, como que la letra no fue traducida literalmente porque no se podría cantar, resulta más específico seleccionar canciones populares y/o reconocidas y analizarlas por fragmentos, dando a entender dicho punto de forma más clara. Las canciones traducidas al español latino se consideran, por opiniones de oreja a oreja, buenas, aunque no se sepa el por qué específico. En este trabajo se intentará dar una respuesta a ello. Los traductores musicales merecen ser reconocidos.

Para traductores en servicios o traductores en formación, sin importar su especialidad o enfoque, conocen o terminan conociendo diferentes traducciones para poder analizarlas y quizá dar una propuesta diferente. El objeto de este estudio es el repertorio de cinco canciones de Disney seleccionadas, y aunque no se dará una propuesta distinta para ellas, sí es interesante analizar su traducción al idioma español y darse una idea del camino que tomó el profesional para llegar hasta lo que hoy en día podemos escuchar y disfrutar.

1.3. Objetivo general

Analizar la traducción de cinco letras de canciones Disney de su idioma original al español de Latinoamérica a fin de conocer cómo se resolvieron sus elementos al momento de adaptar las letras sin haber alterado su armonía original, identificando las técnicas de traducción utilizadas.

1.4. Objetivos específicos

1. Separar por extractos de dos o tres versos las letras traducidas, decretando cuáles aspectos de la teoría de Peter Low (página 49) se cumplen, utilizando una rúbrica.
2. Determinar cuál técnica de traducción fue utilizada en cada extracto.
3. Identificar si hay algún juego de palabra en la letra original y ver cómo se resolvió en el idioma meta.
4. Construir una gráfica comparativa, siguiendo la teoría de Peter Low (página 49), donde se muestren los resultados sintetizados y valorarlas desde esa perspectiva (cuál mostró más tendencias a la rima, cuál técnica fue identificada con más frecuencia en cada canción, etcétera).

1.5. Justificación

El análisis de canciones puede ofrecer una visión sobre el proceso traductor que se lleva a cabo en la traducción musical, utilizando en este caso las canciones de Disney como “excusa” o contexto, para guiarnos a través de este conocimiento. Es conveniente su estudio pues, en un aspecto académico y/o profesional, el traductor se percató de las implicaciones que deben tomarse en cuenta al traducir una canción, ya sea para su mero análisis o para generar una propuesta nueva. En el aspecto social, abre un panorama sobre el mundo de la traducción que es desconocido para casi todos, tanto los que tienen una conciencia leve de esta profesión, como los que creen que ‘traducción’ se limita a entrar a *Google Translate* para satisfacer las necesidades de un idioma de forma inmediata. Susam-Saraveja (2008) apoya esta idea, “Translation and music is shown to be a fascinating area to explore, not only for specialized translators/scholars but also for researchers in translation studies, cultural studies, media studies and musicology” (p. 1). Por lo tanto, este trabajo, con muchas esperanzas, aportará al área de Traducción y a la sociedad, para generar conciencia sobre esta profesión que suele considerarse poco reconocida, así como para abrir (en un futuro, quizás) áreas laborales para la Traducción Audiovisual, aunque no sea precisamente de la música.

¿Por qué Disney? No se necesitan datos concretos para saber que esta compañía es de las más influyentes a nivel mundial; haciendo a un lado por ahora el hecho de su gran poder mercadotécnico, los adultos no se sonrojarán (¿o alguno sí?) al reconocer que siguen viendo películas animadas, tanto de Disney como de otras compañías, sin importar su edad o si se tienen hijos/sobrinos o cualquier menor que les acompañe a verlas. Los Estudios Disney tienen esa facilidad de llegar al público de todas las edades, ofreciendo filmes entretenidos para chicos y grandes; añadiendo a eso que el adulto en cierto momento disfruta recordar momentos de su infancia, volviendo a ver las películas que le causan melancolía y recuerdos.

Como se ha mencionado, Disney no sólo es unos visuales coloridos y llamativos, sino que le acompañan canciones; la mayoría de éstas, pegajosas y sentimentales. Entonces, tomando en cuenta que este trabajo está dirigido a adultos (o a toda persona que sepa leer y se encuentre interesado en este tema), al recordar una película de la infancia que ha visto repetidas veces, no sólo se acuerda de los diálogos y hasta los sonidos, sino, claro, de las canciones, aun aquellas instrumentales. ¿Qué manera de llegar al corazón y a la memoria de una persona promedio?

Poniendo su canción de Disney favorita. Así bien, poniendo de contexto canciones populares de esta franquicia, es más digerible el tema del análisis de la traducción musical.

Esta investigación, además de nostalgia (con mucha suerte), aportará teorías, conocimientos, historia y datos interesantes y útiles, que apoyen al traductor (en proceso o ya en formación) y creen conciencia en el público desconocedor, como ya se ha repetido. Puesto que este trabajo se está realizando en la ciudad de Tijuana en Baja California, se espera que al menos llegue al público tijuanaense que logre leer esta tesina por casualidad o con la intención.

Además de la bibliografía utilizada, mencionada en los antecedentes y encontrada en fuentes confiables, el material a usar es el Internet, especialmente *Youtube*, que es el sitio donde se puede acceder a las canciones que serán analizadas y que son el objeto de estudio. Dichas pistas son: “*When you wish upon a star*” o “La estrella azul” en español latino (los títulos traducidos mencionados en todo el trabajo son de Latinoamérica) de la película *Pinocchio* (1940); “*Part of your world*” o “Parte de él” de la película *The Little Mermaid* (1989); “*A whole new world*” o “Un mundo ideal” de la película *Aladdin* (1992); “*Circle of life*” o “El ciclo sin fin” de la película *The Lion King* (1994); y “*Let it go*” o “Libre soy” de la película *Frozen* (2013). Se escogieron estas canciones, no por capricho o gusto personal de la autora, sino a la exhaustiva revisión de diversas fuentes que contenían listas que recopilaban las mejores canciones de Disney Animation, determinadas por encuestas realizadas (sobre todo en línea) por los autores, por cuestiones de popularidad, de calidad musical o las más premiadas, llegando algunos portales al extremo de clasificar todas las canciones existentes de Disney, de la peor a la mejor. Sacando un promedio de las pistas que llegaron a los primeros lugares más veces, resultaron estas cinco canciones.

Respecto al corpus del trabajo, la gran parte de las fuentes están conformadas por tesis y trabajos terminales, algunos son artículos de divulgación y otros estrictamente periodísticos; se revisó que fueran extraídas de bases de datos de universidades públicas. Otro tipo de fuentes a analizar son los foros de Disney y de doblaje, que aportan bastante información y datos específicos sobre las canciones elegidas y su traducción al español de Latinoamérica, y que difícilmente se encuentra en artículos científicos. Falta una variedad de bibliografías, sobre todo en México, pues es limitada la población que ha ahondado en este tópico. Sin embargo, las encontradas serán mencionadas en el capítulo de bibliografías, en formato APA (6ta Edición) y ordenadas alfabéticamente. En algunos casos se consultarán sólo capítulos referidos al tema.

La traducción es indispensable en la sociedad y en la vida en general, como se ha explicado en el Planteamiento del problema (página 12) y también se puede ver en la cita de García (1985) de la Real Academia Española, “La traducción ha sido desde hace milenios uno de los procedimientos más importantes, acaso el más importante, para la propagación de la cultura, para la creación y el desarrollo de nuevas literaturas y para el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir” (p. 13). A menos que exista un prodigio en los idiomas, la traducción es vital en nuestra vida diaria, aunque suene un poco difícil de creer. Existe aquella traducción, dicho en términos simples, realizada para cumplir necesidades (la lectura de un manual, de una señal de tránsito o una conferencia de trabajo) y la que ayuda a cumplir un placer (no es urgente, ni es cuestión de vida o muerte). La modalidad de traducción que apoya en esta misión de entretenimiento es la traducción audiovisual, aunque no cabe duda que pueda llegar a cumplir una tarea para un nivel de necesidad. Martínez (2008) aporta información del punto anterior, “Por el consumo masivo, su aceptación universal y el interés que muestra todo tipo de público y audiencias, los textos audiovisuales ocupan un lugar destacado entre los textos que se consumen y traducen hoy en día” (p. 32). No obstante, aquí el enfoque es el de entretenimiento e impacto social: La gente consume material traducido constantemente y no está consciente de ello. Si bien no es uno de los objetivos de este estudio, el poder llegar a bajacalifornianos a través de un tema que es familiar para ellos y que puedan conocer la existencia del traductor, sería un “paso extra”. El saber que existen personas que se encuentran trabajando en un estudio o en sus propios hogares, escribiendo a toda velocidad un texto que servirá para algo, pudiera evitar las típicas preguntas “¿Y esa carrera para qué sirve?”, “¿qué no está el Google Traductor para eso... y gratis?” o la típica amenaza “Esta carrera ni va a existir porque será reemplazada por la tecnología”, y otras más que se evitarán. En pocas palabras, la sociedad se puede beneficiar del conocimiento y los traductores del reconocimiento. Podría aportar como fuente a un futuro autor para un tema parecido o relacionado a éste, y con mucha suerte lograr ser un trabajo terminal reconocido de la Especialidad de Traducción e Interpretación de la Facultad de Idiomas en la Universidad Autónoma de Baja California. Para los maestros de traducción, puede servir como un recurso didáctico y/o pedagógico. Martínez (2015) dice respecto a ello, “cabe destacar la importancia del valor pedagógico de las canciones en las películas Disney, así como la particularidad de introducir nuevas expresiones en la traducción aun cuando no aparecen en el original” (p. 23).

En cuanto a la búsqueda de fuentes sobre el español latino, los hallazgos fueron bastante escasos y los encontrados no aportaban en lo absoluto al tema en cuestión; algunos trabajos estaban enfocados en la inmigración o en la televisión y los estereotipos de los latinos en Estados Unidos, por decir algunos. Ni hablar del doblaje latino de canciones de Disney, el cual, curiosamente, es un tema más tratado de oído a oído que de manera escrita (al menos en fuentes oficiales o confiables), en cuanto al tema de la calidad. ¿Qué es la calidad y cómo se determina y quién? Si bien más adelante se hablarán de teorías relevantes para esta investigación y los factores al doblar una canción, no existe nadie que ofrezca una respuesta fija a por qué el doblaje de Disney en Latinoamérica es tan bueno, superando incluso al de España. Realmente eso no se puede determinar porque es una cuestión de opinión, pero con suerte este estudio proporcionará a esas personas curiosas algunas respuestas personales y alivio de algún tipo. Así bien, este trabajo espera aportar algo a los estudios que se han hecho, tomando el español latino como referencia y complementar a las demás fuentes que tratan el tema de las canciones de Disney. Basta con teclear en un buscador “español latino” para encontrarse con la cantidad de páginas web informales e inútiles sobre este idioma. ¿Por qué es un tema tan hablado y reconocido de boca en boca y no hay estudios sobre él, al menos no de manera accesible? Es un misterio realmente, pero con la idea en mente de varios estudiosos, en algunos años se podrán ver más trabajos sobre el español latino, al menos, aportando a la traducción audiovisual en Latinoamérica e incluso a la Lingüística. La información obtenida y analizada tiene la intención de complementar a tales estudios y no de desarrollar una teoría, ni hipótesis.

Capítulo 2 - Marco teórico

En el capítulo 2 se describe el:

2.0. Marco teórico: Se representan aquí las teorías que han de sustentar el tema de estudio, mencionando a los autores que aportan a cada una. La información expuesta se divide en tres secciones: Teorías de la traducción, Disney Animation e Impacto social de las canciones seleccionadas. Cada una cuenta con subtemas que nutren el tema. Se parte desde lo general a lo específico, siendo la tercera sección parte relevante del trabajo terminal. A continuación se presenta la división del contenido:

2.1. TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN:

- 2.1.1. ¿Qué es la traducción?
- 2.1.2. Clasificación de la traducción
- 2.1.3. La traducción musical en las películas
- 2.1.4. La traducción musical en las películas animadas
- 2.1.5. Teorías del análisis de traducción musical

2.2. DISNEY ANIMATION:

- 2.2.1. Los Estudios Walt Disney
- 2.2.2. La influencia de Disney en Latinoamérica
- 2.2.3. La música de Disney
- 2.2.4. La adaptación musical de Disney en el habla hispana

2.3. IMPACTO SOCIAL DE LAS CANCIONES SELECCIONADAS:

- 2.3.1. Descripción de la canción “La estrella azul” de *Pinocho* (1940) y su impacto
- 2.3.2. Descripción de la canción “Parte de él” de *La Sirenita* (1989) y su impacto
- 2.3.3. Descripción de la canción “Un mundo ideal” de *Aladdín* (1992) y su impacto
- 2.3.4. Descripción de la canción “El ciclo sin fin” de *El Rey León* (1994) y su impacto
- 2.3.5. Descripción de la canción “Libre soy” de *Frozen: Una aventura congelada* (2013) y su impacto

2.1. Teorías de la traducción

En esta primera sección se encontrará información básica respecto a la disciplina y rama del tema de estudio: la traducción, así como las modalidades y técnicas (describiendo también la demás clasificación), haciendo transición hacia la traducción audiovisual, eligiendo la modalidad de traducción musical y su enfoque en el cine, aterrizando al género de películas animadas, haciendo también una recopilación de teorías para el análisis de canciones traducidas, destacando a los autores principales que aportan en mayor cantidad al objetivo general del trabajo terminal.

2.1.1. ¿Qué es la traducción?

La traducción es una actividad que proviene de la disciplina de Traductología, un término que puede resultar confuso o hasta extraño para la mayoría de las personas, pero quizá no para los estudiosos de la traducción. Traductología tampoco es un sinónimo de traducción. Hurtado (2001:25), una autora de cabecera para estos tópicos explica:

“La traducción es una habilidad, un saber hacer que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso. La traducción más que un saber es un saber hacer (...) En cambio, la Traductología es la disciplina que estudia la traducción; se trata, pues, de un saber sobre la práctica traductora”.

Así se distingue, pues, de forma más clara las diferencias entre ambas palabras, pero aún no hay respuesta sobre en qué consiste dicha actividad. Pero antes de abordar el concepto hay que dejar en claro que la traducción no es lo mismo que la interpretación tampoco, otras de las actividades originadas por la Traductología; una nueva guerra de términos que suele haber por el simple desconocimiento de la gente, sin importar las razones de ello. De hecho, Salama-Carr (2007) dice que la noción del conflicto es parte del discurso contemporáneo en cuanto a traducción e interpretación, donde el debate tiene que ver con dicotomías, diferencias y tensiones culturales o vasallajes conflictivos (p. 1).

La interpretación, en términos simples y refiriéndose sólo a la relacionada con la Traductología, no es más ni menos que la “traducción hablada”. Pero no concluye ahí, pues no toda la “traducción hablada” es interpretación. Es importante recordar que la palabra “interpretación” también puede referirse al hecho de representar un cuadro o realidad con otro significado, o simplemente dar un significado distinto al presentado, de ahí que se deriven actividades como la interpretación de sueños (esoterismo) o interpretación de hechos (en el marco legal), por dar algunos ejemplos; el enfoque aquí, una vez más, es el de Traductología. Diriker (2004) define a la interpretación como repetir lo que un hablante dice, o bien, producir equivalencias habladas, ambas en un idioma distinto, cumpliendo una tarea interlingüística (p. 29). Otra definición que ofrece AIIC (1953) dentro del trabajo de Diriker (2004:32), una organización que representa a los intérpretes en conferencias, por sus siglas Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencias, dice que no se interpreta un discurso palabra por palabra, sino que se transfiere la semántica, la connotación y el contenido estético en otra lengua, utilizando los recursos léxicos, sintácticos y estilísticos del idioma ‘meta’ para tal propósito; mientras que el SCIC (1996), otra organización de intérpretes con las siglas en francés *Service Commun Interprétation-Conférences*, aunque tiene un concepto similar, menciona que lo que debe transmitirse al final son las ideas que se están expresando (p. 33). Ahora, con estos conceptos en mesa, podemos entender que la interpretación es hablada y que, si se trata de un discurso, se infiere que debe ser “traducida” al momento o con poco tiempo de diferencia; así también, se puede ofrecer finalmente una definición de ‘traducción’.

Partiendo de la definición de Munday (2001), expone que la traducción puede significar distintas cosas: puede ser el campo de estudio general, el producto (texto traducido) o proceso (el acto de producir el texto traducido); y dicho acto que se da entre dos idiomas escritos involucra al traductor cambiando un texto original (texto origen) de un idioma verbal original (lengua origen) a un texto escrito (texto meta) en un idioma verbal distinto (lengua meta) (p. 5). Todo esto correspondiente a la traducción interlingüística. Se puede notar el énfasis que hace Munday en lo textual, a diferencia de la interpretación. Ahora bien, antes de ofrecer una segunda definición, Jakobson (1959:114) propone tres categorías correspondientes a la traducción:

1. Intralingual translation, or ‘rewording’: ‘an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language’;
2. Interlingual translation, or ‘translation proper’: ‘an interpretation of verbal signs by means of some other language’;
3. Intersemiotic translation, or ‘transmutation’: ‘an interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal sign systems’.

La primera categoría ocurre, explica Munday (2001), cuando parafraseamos una expresión o texto en el mismo idioma, con la intención de explicar o dejar en claro lo dicho o escrito; la tercera categoría sucede cuando un texto escrito se traduce, por ejemplo, a música, a una película o pintura; es la segunda categoría el enfoque tradicional de los estudios de Traducción, aunque no exclusivo (p. 5). Con base en esto, es la traducción interlingüística la que tiene relación con la investigación, pues estamos manejando dos idiomas y dos sentidos distintos al analizar la traducción de canciones traducidas. Para dar todavía un panorama más amplio, Hurtado (1988) define a la traducción como la actividad de comprender un texto en un idioma (texto origen) para después re-expresarlo en otro idioma diferente (texto meta) conservando el significado, el estilo y la función del texto origen (p. 42). En contraste con el concepto anterior, Hurtado habla de significado, estilo y función; aspectos que juegan un papel relevante a la hora de traducir un texto. Aunque también existe el texto oral, que a diferencia de la interpretación, no se traduce al momento que se transmite el mensaje original, se explicarán más a detalle en la sección Modalidades de traducción (página 30), los cuales manejan esta clase de textos. También explica Gutiérrez (2013), “Aunque ambas actividades son muy similares en su definición, difieren esencialmente en el contexto espacio-temporal en el que se desarrollan, el cual determina las diferentes habilidades necesarias para el desarrollo de cada actividad a nivel profesional” (p. 446). Dicho una vez más: el enfoque de la traducción es lo escrito, requiriendo habilidades de gramática, ortografía, cohesión, estilo, tecnología, entre otros; mientras que el de la interpretación es lo oral, siendo sus habilidades clave la memoria, la oratoria, la facilidad de pensamiento y palabra, la toma de notas, por decir algunos. Ambas actividades de la Traductología. A partir de aquí se abandona todo lo relacionado con la interpretación, excepto en la clasificación de Modalidades (página 30), para partir desde la traducción y otros conceptos que se generan de ella.

2.1.2. Clasificación de la traducción

Teniendo en claro el concepto de Traducción, se procederá a describir la clasificación de la traducción, en donde se encuentran términos que parecen entrelazarse o confundirse entre ellos, los cuales son tipos, clases, métodos, técnicas y modalidades de traducción, siendo estos dos últimos los de mayor relevancia en la investigación. No sería sensato, empero, comenzar a trabajar con ellos sin tener un cuadro más completo, es por eso que se figurarán brevemente las definiciones de los términos referidos, o sea, su clasificación. Aunque existen otras clasificaciones, se tomará en cuenta ésta, basado en lo propuesto por Hurtado (2001:53):

- Métodos de traducción
- Clases de traducción
- Tipos de traducción
- Modalidades de traducción
- Técnicas de traducción

MÉTODOS DE TRADUCCIÓN

El método traductor es todo lo que tiene que ver con un fin o intención, o para qué se está traduciendo. Sin despegarnos de Hurtado (2001), ella describe un método traductor como “El desarrollo de un proceso traductor determinado, regulado por un principio en función del objetivo perseguido por el traductor; se trata de una opción global que recorre todo el texto” (p. 54). Esto no quiere decir que se va a seguir estrictamente la intención del texto original, pues el objetivo puede variar durante el proceso traductor y es determinado por él o ella. Tiene que ver incluso con el destinatario, que es el que percibirá la traducción, de forma directa o indirecta. Newmark (1988: 69, 45-46) cuenta con una clasificación de métodos:

1. **Traducción palabra por palabra:** Se mantiene la gramática y el orden de las palabras del texto fuente y se traducen las palabras léxicas separadamente por sus significados más comunes, y por eso a menudo fuera de contexto. Un ejemplo sería: *Hand Wash* como “Mano Lavar”, el cual sin contexto, no da una pista de lo que podría significar.

2. **Traducción literal:** La gramática del texto original puede convertirse en el equivalente más cercano en el idioma meta y se traducen las palabras por separado, sin tener ningún sentido a veces. Un ejemplo: *Piece of cake!* como “¡Pedazo de pastel!”, que aunque se tradujo palabra por palabra, se observa que principalmente no transmite el sentido original.
3. **Traducción fiel:** El sentido del idioma original se quiere transmitir al idioma meta, pero limitándose a la gramática de la segunda lengua. Ejemplo: *She's homesick* como “Extraña la casa”, siendo que la oración principal quizá ni siquiera se refiera a una casa y la traducción parece muy antinatural, al menos para un mexicano; en vez de adaptarlo al área geográfica o a un término más regional.
4. **Traducción semántica:** A diferencia de la traducción fiel, presta más atención al valor estético del texto original para transmitirlo en el idioma meta, fuera de eso, es básicamente lo mismo. Ejemplo: *Thou are so fine, madam* como “Cuánta elegancia, dama”. Puesto que la oración en inglés te remonta a una época antigua, se trata de transmitir ese contexto en el idioma meta, aunque por supuesto, la segunda oración es una sugerencia de traducción y podría haber más.
5. **Adaptación:** Se mantienen las partes y la temática del contexto original (por ejemplo, una película) para acomodarse con la cultura meta, cambiando el texto casi o por completo. Un ejemplo: El título de la película *Star Wars* (1977) por “Guerra de las Galaxias”, en vez de ‘estrellas’.
6. **Traducción libre:** No se respeta la forma original aunque se transmite parte del sentido o la intención original. No se considera ni peor o mejor que las demás, simplemente ‘es’. Ejemplo: *When you wish upon a star* por “La estrella azul”, que es el título de una de las canción a analizar en el capítulo 4 (página 84).
7. **Traducción idiomática:** Se reproduce el sentido del texto original, alterando su contenido para agregar jergas o frases regionales, algo parecido a la adaptación. Un

ejemplo: *And in the morning... I'm making waffles* (frase de la película *Shrek: 2001*) como “Y en la mañana... yo preparo los tamales”. Frase que probablemente no tendría impacto en un público español o argentino.

8. **Traducción comunicativa:** Intenta transmitir el preciso significado contextual del texto fuente, pero de tal forma que tanto el contenido como el lenguaje sean aceptablemente legibles y comprensibles para los lectores. Ejemplo: *No pictures or videos inside the building* como “No se permite tomar fotografías o videos en el interior del edificio”.

Métodos de traducción							
Traducción palabra por palabra	Traducción literal	Traducción fiel	Traducción semántica	Adaptación	Traducción libre	Traducción idiomática	Traducción comunicativa

Figura 1. Métodos de traducción (Propuesta por Newmark, 1988).

Con la clasificación (Figura 1), es más entendible el enfoque comunicativo que pueden tener los métodos y cómo cada traductor puede elegirlo acorde a las necesidades que se le presenten. Ahora se procederá a describir las clases de traducción.

CLASES DE TRADUCCIÓN

Es curioso cómo al indagar en un buscador en línea la frase “Clases de traducción” aparezcan cursos académicos en Internet o tipos de traducción. De hecho su lectura inmediata podría prestarse a esos significados, no obstante, Hurtado (2001) cuenta con su propia definición, “En lo que se refiere a la naturaleza del proceso traductor pueden producirse dos clases de cambios según la función del proceso traductor y su grado de configuración en el individuo, y según la dirección del proceso traductor” (p. 54). Ahora no se hablan de finalidades, sino de funciones y direcciones, conformando ahora nuevas sub-clasificaciones para esta categoría. Por sí solo el concepto puede no ser claro, es por eso que se colocará el siguiente esquema:

- Según la función del proceso.
- Según la dirección del proceso.

SEGÚN LA FUNCIÓN:

Aunque no hay una definición exclusiva de la autora para la palabra ‘función’, es lo relacionado con la configuración o la manera en que va a funcionar el proceso traductor y no el resultado en sí.

1. **Traducción natural:** Aquí el proceso de traducción es innato y no se requiere ser profesional para realizarla. Basta con contar conocimiento mínimo o avanzado de las lenguas que se están manejando. Un ejemplo podría ser: Un alumno de francés traduciendo vocabulario en su mente.
2. **Traducción profesional:** A diferencia de la anterior, se requiere una competencia traductora o habilidades específicas para poder ejecutarla; contando, por lo general, con clientes y/o un espacio de trabajo. Un ejemplo: Un perito traductor que ha pasado los protocolos para su ingreso y cuenta o contará con una cartera de clientes. Por supuesto, el nivel de pericia va a variar y el traductor profesional puede encontrarse en proceso, ya sea que esté estudiando de forma académica o aprendiendo por su cuenta.
3. **Traducción pedagógica:** De acuerdo con Hernández (1996), “Es una actividad didáctica cuyo objetivo es el perfeccionamiento de la lengua terminal a través de la manipulación de textos, análisis contrastivo y reflexión consciente” (1-2). Considerada una manera arcaica hoy en día de enseñar idiomas en el aula, continúa la autora, se puede tachar de inútil y es controversial para los estudiosos de la docencia. Un ejemplo: La maestra pone a sus alumnos a traducir un cuento del inglés al español en sus cuadernos con el fin de que entiendan su significado.
4. **Traducción interiorizada:** Es la que se da de forma personal cuando se aprende una nueva lengua, haciendo traducciones en lo medida de lo posible, hasta que el proceso adquisitivo va aumentando, llegando al grado de desaparecer, pues ya no se hacen las comparaciones con la lengua materna. Ejemplo: Una persona que se muda a un país

nuevo y empieza a aprender mediante traducciones hasta que logra comunicarse sin hacer dichas traducciones en su cabeza.

5. **Traducción explicativa:** Posee el mismo significado que la Traducción interiorizada, excepto que aquí el proceso traductor se da de manera deliberada. “Mecanismo de acceso a significados desconocidos de otra lengua; suele darse con elementos monosémicos de difícil descubrimiento por el contexto, y puede producirse en cualquier momento del proceso de adquisición”, menciona Hurtado (2001:56). Un ejemplo: Un estudiante que lleva su diccionario y libreta para poder comprender un diálogo o canción.

SEGÚN LA DIRECCIÓN:

Aquí se determina si el traductor traduce de una lengua extranjera hacia la lengua materna o desde la lengua materna hacia la lengua extranjera

1. **Traducción directa:** Consiste simplemente en la reexpresión del texto de una lengua extranjera a la lengua propia del traductor. Es la clase de traducción más demandada y también la más común. Ejemplo: Un español traduciendo un documento del inglés al español.
2. **Traducción inversa:** Es lo contrario a la anterior; se reexpresa un texto de una lengua materna a una lengua extranjera. Corriendo así mayor riesgo de cometer errores, a menos que el traductor sea bastante hábil en tales idiomas o verdaderamente bilingüe. Ejemplo: Un chino que traduce un discurso del chino al inglés.



Figura 2. Clases de traducción (Propuesta por Hurtado, 2001).

En la Figura 2 se puede ver que las clases de traducción son también situaciones donde se puede llevar a cabo el proceso: en la mente, en un puesto de trabajo, en la escuela, etcétera, así como de qué idioma a cuál se va a traducir. A continuación se verá en qué consisten los tipos de traducción.

TIPOS DE TRADUCCIÓN

Nos acercamos ahora a los tipos de traducción, cuyo peso radica en los textos originales y ya no en el proceso traductor, pues se trata de los ámbitos socio-profesionales desde donde se va a trabajar o géneros textuales, como se quiera ver. Hurtado (2001:59) cuenta con dos clasificaciones para esta sección: Ámbitos marcados por el campo y Ámbitos no marcados por el campo, siendo el primero el relacionado con los textos especializados y el segundo con los textos no especializados. Según la autora, esta sección puede ser ambigua, debido a que puede haber combinaciones de géneros o algunos textos podrían cambiar de clasificación, dependiendo del traductor.

1. **Traducción de géneros especializados:** Es sustancial remarcar que se habla de la traducción de textos especializados y no de una traducción especializada, pues ahí el peso recae en el proceso y no en el material, convirtiéndolo en una clase de traducción y no en un tipo. El lenguaje de especialidad manejado puede ser técnico, científico, administrativo, jurídico, entre otras que se consideren formales y de alto grado de

especialización. No se profundizará en las competencias para realizar este tipo de traducción. Ejemplo: La traducción de un contrato mercantil.

2. **Traducción de géneros no especializados:** Es toda aquella traducción de textos que no cuenta con un lenguaje especializado, a pesar de que esta clasificación podría resultar polémica para algunos por el hecho de que la terminología manejada aquí también tiene su grado de dificultad. En pocas palabras, se trata de la literatura, que sin ahondar en ella, también cuenta con su variedad de géneros y épocas, donde el traductor podría enfrentar problemas a la hora de trabajar el texto, sobre todo si no tiene contacto con el autor original. Aquí entran de igual forma las poesías y los textos teatrales. Ejemplo: Traducir un cuento para niños de 5 a 10 años.



Figura 3. Tipos de traducción (Propuesta por Hurtado, 2001).

Como se ha explicado al inicio de esta sección, los tipos de traducción (Figura 3) son los ámbitos profesionales donde se encuentran los textos, que no tiene relación exacta con el área laboral donde puede dedicarse el traductor, siendo que éste puede laborar dentro de una modalidad de traducción y dedicarse a trabajar con más de un tipo de traducción, o bien, todo esto pero en la interpretación, que es la segunda actividad dentro de la Traductología. La siguiente clasificación explica, precisamente, las modalidades de traducción, en caso de que se sintiera confundido con lo expresado anteriormente.

MODALIDADES DE TRADUCCIÓN:

Éste es uno de los apartados más relevantes de este subtema “Clasificación de la traducción”, pues aquí ubicaremos el modo o área que será el enfoque de este estudio: la traducción de canciones. Ahora bien, citando una vez más a Hurtado (2001) expone que una modalidad es, “La variación que se produce en la traducción según las características del modo del texto original, y de la traducción” (p. 69). O sea, es el modo en que se va a traducir. Ya no el enfoque comunicativo o el proceso o el género, sino la manera. A otros les podría sonar más “área” o “trabajo”, pues ciertamente estas modalidades se localizan en diferentes zonas (lugares de trabajo) y cuentan con ciertas especificaciones e incluso limitantes para ejercer en cada una de ellas. Hurtado, en un intento de especificidad, también expone los medios y modos traductores, donde coloca en medio a las modalidades. Puesto que varios se cruzan en esta clasificación y llegan a ser confusos o largos de explicar, el enfoque será sólo en las modalidades, pero de igual forma se explicarán aquí y mostrarán en la Tabla 1. Los **medios** se dividen en: Escrito, oral, escrito y oral, audiovisual, musical, informático e icónico-gráfico. Los **modos** se dividen en: Simple, complejo, subordinado simple y subordinado complejo; los cuales significan el grado de dificultad en cuanto al proceso y no al texto. Ahora se procederán con las modalidades.

1. **Traducción escrita:** Se traduce de forma escrita un texto igualmente escrito. Ejemplo: Un artículo del periódico *Times*.
2. **Traducción a la vista:** Se traduce de forma oral un texto escrito. Ejemplo: Un discurso que ya se encuentra en papel.
3. **Interpretación simultánea:** Se traduce de forma oral un texto oral. Esto sucede al mismo tiempo que se va desarrollando el texto oral. Un ejemplo: Una ceremonia de premiaciones en Hollywood.
4. **Interpretación consecutiva:** Se traduce de forma oral un texto oral. Esto sucede en intervalos durante o después del texto oral con el apoyo de la toma de notas y la memoria mientras el texto se desarrolla. Ejemplo: Una conferencia de prensa.

5. **Interpretación de enlace:** Se traduce de forma oral un texto oral, en este caso conversaciones de tipo político o de negocios, siendo de clase directa o inversa. Ejemplo: Una junta de trabajo entre un chino y un tailandés.
6. **Susurrado:** También llamado cuchicheo. Se traduce de forma oral un texto oral. Es lo mismo que la interpretación simultánea, pero se emite en voz baja en el oído del destinatario. Ejemplo: Una reunión del presidente de Estados Unidos con el de México.
7. **Doblaje:** Se traduce de forma oral un texto oral (a veces escrito) acompañado de imágenes audiovisuales, manteniéndose éstas inalteradas (aunque existen casos donde suelen traducirse también, como en las películas animadas) y sustituyendo el texto original por el del idioma meta. Ejemplo: Una película romántica.
8. **Voces superpuestas:** Se traduce de forma oral un texto oral (a veces escrito) acompañado de imágenes audiovisuales, manteniéndose éstas inalteradas. La única diferencia con el doblaje es que el texto original también se mantiene pero se baja el volumen para sobreponer el texto del idioma meta. Ejemplo: Un documental.
9. **Subtitulación:** Se traduce de forma escrita un texto oral (también escrito) acompañado de imágenes audiovisuales, manteniéndose éstas inalteradas y colocando encima los subtítulos del idioma meta, sincronizados con la voz de los personajes. Ejemplo: Un video en *Youtube*.
10. **Traducción de programas informáticos:** Se traduce de forma escrita un texto escrito, en el área de la informática (programas, sistemas o archivos). Ejemplo: Un antivirus.
11. **Traducción de productos informáticos multimedia:** Se traduce de forma escrita y/u oral un texto escrito y/u oral. Parecido al anterior, pero aquí se incluye multimedia (sonidos y videos). Ejemplo: Una página web.

12. **Traducción de canciones o Traducción musical:** Se traduce de forma escrita un texto escrito (una canción) que será utilizado para cantarse. Ejemplo: Las canciones de Disney. Más información sobre esta modalidad se ubicará en el cuarto subtema en la página 44.
13. **Supratitulación musical:** Se traduce de forma escrita un texto escrito (una canción), que será colocada posteriormente en una banda magnética sobre un escenario. Ejemplo: La ópera en el teatro.
14. **Traducción icónico-gráfica:** Se traduce de forma escrita un texto escrito contenido en un contexto visual e icónico. Ejemplo: Un cartel publicitario.

MODO	MODALIDAD	MEDIO
Simple	Traducción escrita	Escrito
	Interpretación simultánea	Oral
	Interpretación de enlace	Oral
	Susurrado	Oral
Complejo	Traducción a la vista	Escrito y oral
	Interpretación consecutiva	Oral
Subordinado simple	Voces superpuestas	Audiovisual
	Doblaje	Audiovisual
	Traducción de canciones	Musical
	Traducción de programas informáticos	Informático
Subordinado complejo	Subtitulación	Audiovisual
	Supratitulación musical	Musical
	Traducción icónico-gráfica	Icónico-gráfica
	Traducción de productos informáticos multimedia	Informático

Tabla 1. Modos, modalidades y medios de traducción (Propuesta por Hurtado, 2001).

En la Tabla 1 se puede observar una clasificación más organizada de los modos, modalidades y medios de traducción, que vienen integrados entre sí y son de cierta forma, inseparables. Se marcó en letras gruesas y se sombreó el tipo de modalidad que se manejará a partir de ahora y que se explicará con más detalle en la página 44. Ahora, para terminar, se presentarán las técnicas de traducción.

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

Aunque se suelen llamar estrategias o métodos, se hará referencia a ellas como técnicas. De acuerdo con Hurtado (2001), “sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de categorías textuales (relacionadas con los mecanismos de coherencia, cohesión y progresión temática), contextuales (los elementos extratextuales relacionados con la producción y recepción del texto original y la traducción) y procesuales (método traductor y estrategias traductoras)” (p. 257). Básicamente identifican y clasifican las equivalencias que se hayan dado entre el texto original y su traducción, analizando fragmento por fragmento. Éstas serán utilizadas a la hora de analizar las letras de las cinco canciones elegidas para este estudio. Ahora, se explicarán las técnicas de traducción de acuerdo a Vinay y Darbelnet (1958:55) las cuales subclasifican en directas y oblicuas; las directas (o literales) tienen una correspondencia exacta en léxico y estructura entre dos lenguas, y las oblicuas serían un caso contrario, pues no permiten la traducción palabra por palabra. A continuación, veremos la subclasificación de las técnicas:

- Técnicas directas
- Técnicas oblicuas

TÉCNICAS DIRECTAS:

1. **Préstamo:** Consiste en dejar una palabra sin traducir en el texto meta. Un ejemplo: *This information is top secret, so I can't tell you* como “Esta información es *top secret*, o sea, no te puedo decir”.
2. **Calco:** Consiste en la adopción de un sintagma extranjero ya existente en la lengua meta. Un ejemplo: *The girl put some sauce on her sandwich* como “La chica le puso salsa a su sándwich”.

3. **Traducción literal:** Como se ha explicado, la gramática del texto original puede convertirse en el equivalente más cercano en el idioma meta y se traducen las palabras por separado, sin tener sentido a veces. Ejemplo: *The friends went to the beach* como “Los amigos fueron a la playa”.

TÉCNICAS OBLICUAS:

1. **Transposición:** Es el traducir con cambios en las categorías gramaticales. Ejemplo: *Gaby gave me a drink* como “Gaby me dio de tomar” (*drink* que era sustantivo pasó a ser un verbo con ‘tomar’).
2. **Modulación:** Al momento de traducir hay un cambio de punto de vista, o bien se modula la traducción para que parezca más natural. Un ejemplo: *It’s not difficult to do* como “Es fácil de hacer”.
3. **Equivalencia:** Es la redacción completamente distinta de una oración, pero transmitiendo su sentido y escenario al traducir. Más comúnmente utilizado en dichos y refranes. Un ejemplo: *It’s raining cats and dogs* como “Llueve a cántaros”.
4. **Adaptación:** Se mantienen las partes y la temática del contexto original (por ejemplo, una película) para acomodarse con la cultura meta, cambiando el texto casi o por completo. Ejemplo: *Football* como “Fútbol americano”.

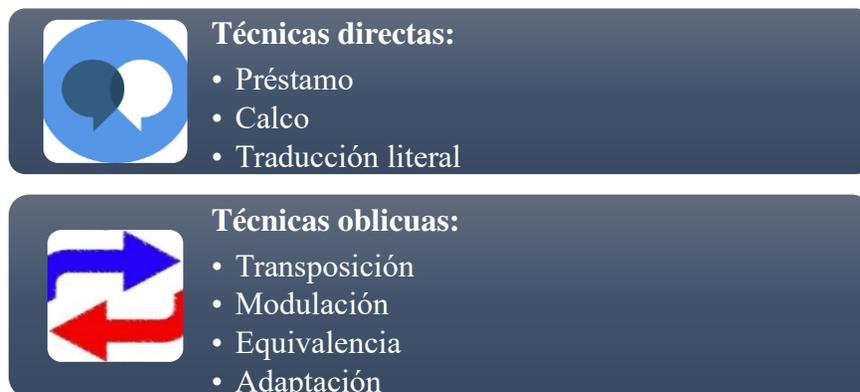


Figura 4. Técnicas de traducción (Propuesta por Vinay y Darbelnet, 1958).

En la Figura 4 se exponen las técnicas de Vinay y Darbelnet para traducir; a pesar de que proponen más, al igual que otros autores, este trabajo se limitará a estas siete técnicas, que son sólo maneras de analizar el texto a traducir. Finalmente, termina este subtema donde se conoció la clasificación de la traducción: los métodos, las clases, los tipos, las modalidades y las técnicas de traducción. Cada una de ellas tan diferentes, a pesar de que los términos por sí solos suelen utilizarse como sinónimos en otras áreas, y a pesar de que algunos conceptos se repitieron en dos clasificaciones. A partir de aquí el enfoque será en la modalidad de traducción musical y posteriormente en las técnicas de traducción.

2.1.3. La traducción musical en las películas

El cine es una expresión del arte, al igual que la música, la poesía o la pintura, por mencionar algunos ejemplos; es también una forma de entretenimiento, aunque también es objeto de estudio y análisis. Una película no se limita sólo a su material, sino a su distribución (llevarla a las salas de cine o transmitirla por televisión, al igual que su publicidad y mercadotecnia) e impacto (las reseñas de críticos y las reacciones del público en general). ¿Qué es eso que tiene el cine que tanto nos atrae y provoca algo en nosotros, ya sea algo bueno o malo? Puede ser su trama, sus escenarios, su historia, personajes, actores, colores, música, efectos especiales o simplemente el hecho de ser un escape a la realidad, por lo menos el tiempo que dure el filme. Sin indagar mucho en la historia del cine, se mencionará solamente que durante este siglo ha sufrido muchos cambios en materia de tecnología y profesionalismo, tan impresionantes que nos ha llevado a lo que tenemos hoy como cine; idea apoyada por Fügemann (2005), “El cine siempre un medio de entretenimiento fantástico y popular, tanto que a pesar de su antigüedad, sigue vigente y presente en la vida de todo ser humano” (p. 1). No se pretende dividir al cine por épocas tampoco, aunque sí por géneros (visto en la página 40), pues nos arrojará el género donde nos enfocaremos para nuestro análisis posterior de canciones. Y sí, efectivamente, habiendo tantas cosas maravillosas del cine, sólo será la música la protagonista de este subtema.

La música en el cine es uno de los elementos más importantes, al grado de ocasionar extrañeza cuando uno se encuentra con películas que contienen sólo diálogos y efectos de sonido. La música nos invita a sentirnos cómodos y puede ser culpable incluso de que uno ame u odie la película. Es eso que acompaña a los personajes y escenarios dentro de una historia y que nos da

pistas sobre lo que está sucediendo o hasta nos indica el nivel de sentimiento que hay que tener en cada escena. En definitiva, depende del grado de sensibilidad de escucha en la persona; hay casos donde el público habla maravillas de cierta música que oyó en un filme, mientras que otros ni se enteraron siquiera si había música. Todo depende del enfoque. Para empezar a hablar de este tópico, se deben señalar los dos tipos de música que se pueden encontrar en un filme: la música instrumental (en inglés llamado *film score*) y las canciones con letras (*writing songs*). Es cierto que ambos términos se pueden mezclar y confundir, sobre todo si le agregas el término ‘banda sonora’ (*soundtrack*) a la ecuación, que para muchos pudiera ser también la música ambiental, aunque en realidad se trata de toda la música perteneciente a una película en particular (o programa de televisión o videojuego). Para evitar problemas, se colocarán algunas definiciones.

Definitions.net, un diccionario en línea colaborativo, dice sobre la música instrumental en películas que:

“A film score is original music written specifically to accompany a film. (...) comprises a number of orchestral, instrumental or choral pieces called cues which are timed to begin and end at specific points during the film in order to enhance the dramatic narrative and the emotional impact of the scene in question”.

Lo que da a entender este concepto es que este tipo de música no tiene sentido sin la película que lo acompaña pues se compone específicamente para su filme, ya sea con una orquesta u otro tipo de instrumentos. También se entiende que no hay canto o letras aquí. No obstante, no se pudo encontrar una definición individual para ‘canción con letra’ o *writing song*, (tan sólo recordar que unas se componen directamente para la película, también llamadas como *original song* y otras son préstamos de cantantes/bandas independientes al filme), así que se procederá con el término de banda sonora; esta definición es gracias a Yourdictionary.com, un diccionario reconocido por varios medios periodísticos:

“The audio that is recorded on movie film, a video or game. Soundtracks may be analog or digital in one or more channels (mono, stereo and multichannel). The term may also refer to a separate audio album that contains the music from a movie”.

En este punto pareciese que los conceptos han causado más confusión que claridad, puesto que este último es parecido al de música instrumental. A partir de aquí se elegirán únicamente las canciones con letra y se abandonará el resto de las clasificaciones musicales en un filme.

Ahora bien, ¿cómo es que se integró la música en el cine? Primeramente, se debe hablar del sonido en sí, ya que éste no existía en el cine, lo que se le conocía como ‘cine mudo’. Gracias a los avances tecnológicos que se dieron en ese entonces surgió el cine sonoro alrededor de la década los años '20, aunque se le dio distribución hasta finales de la década. En 1927 se empezaron a integrar bandas sonoras a las películas, provocando una mayor demanda por el público; *The Jazz Singer* (1927) es considerada la primera película que integró música en ella. Ya a inicios de los años '30 el sonido dejó de ser un lujo y se volvió un requerimiento para todos los filmes, además de una pronta distribución fuera de los Estados Unidos, aunque fue Francia el pionero en cine (creado por los hermanos Lumière). Así empezó a crecer la industria en otros países, de acuerdo con Ruiz (2016), “En 1931, el 70% de los cines británicos estaban sonorizados, frente al 60% de los norteamericanos, el 42% de los alemanes, el 15% de los franceses y tan solo el 5% de los españoles” (p. 15). Mediante avances tecnológicos, se integraron más elementos a las películas, como los diálogos, y la música orquestada se fue reemplazando por música grabada en un estudio para integrarse mejor con tales diálogos, aunque eso no significa que dicho tipo de música haya desaparecido en la actualidad. Después se notó el impacto psicológico que verdaderamente ocasionaba la música filmica, tal como dice Fischhoff (2005), “When an emotionally powerful visual track is combined with an emotionally expressive soundtrack, the heightening of affective meanings achieves an intensity that can produce a physiological response in spectators” (p. 19). Ese amor por las bandas sonoras evolucionó al grado de que algunos productores hoy en día publican primero el álbum musical que la película, y también al grado que existen coleccionistas y fanáticos de bandas sonoras; aunque hoy en día es fácil y rápido descargarlas o comprarlas por Internet. Por supuesto, no sólo la gente de habla inglesa es la única que disfruta de este fenómeno.

Poniendo las cartas sobre la mesa, no toda la música compuesta para una película se traduce a otros idiomas. Sucede mucho el ver una película doblada, al ser turno de cantar una canción (cuando se da el caso), que el personaje “cambie” su voz y entone en el idioma original del filme. En realidad no hay respuesta concreta a por qué no se ha doblado la película en su totalidad. Hay que recordar que un traductor que se dedique a la modalidad de doblaje no tiene por qué dedicarse

al canto, aunque existen casos donde se contratan a cantantes para suplir al encargado de doblaje (buscando que tengan una voz similar para que no se note el cambio drástico) en los momentos musicales; un ejemplo sería *The Lion King* (1994) donde en la versión latina el pequeño Simba es interpretado por Héctor L. Jr., mientras que para las canciones se trabajó con Kalimba Marichal (algo que no se nota a primera vista pues ambos tienen voces similares en la película). Lo que sí llega a suceder es que, en la versión subtitulada, sí suelen traducir la letra de una canción, sin considerar la rima u otros factores musicales. García (2016) propone algunas directrices sobre la traducción de una canción, “Si, por ejemplo, la finalidad es ayudar a entender la letra original de una canción extranjera, se utilizará una traducción semántica; en cambio, si la versión traducida se va a cantar, el autor considera que hay que traducir de forma que el texto meta sea ‘cantable’” (p. 3). Aunque esto no da una respuesta sobre qué consideraciones toma un productor para decidir si las canciones de su película serán traducidas o no, es interesante conocer ese punto de vista, el cual será visto con más detalle en la página 39.

Haciendo una reflexión, el número de películas cuyas canciones están dobladas es muy pequeño; de hecho sólo se limita a musicales y filmes animados, idea apoyada por Aminoroaya y Amirian (2016), “Songs play a significant role in specific genres of movies, such as musicals and animations” (p. 44), además de dar un motivo de por qué no se encuentra mucha información al respecto de este rubro, “Although the practice of song translation has a long history, the number of academic studies conducted on the translation of songs, especially in movies, is not high” (p. 45). Incluso sin estudios respaldados, no se puede pensar a la primera en una película con canciones dobladas, más que cuando son escenas con cantos *acapella* (o sea, sin música de fondo). Kales (2015) también añade al tema opinando que sí hay casos donde las bandas sonoras y piezas son traducidas en películas para el público al que está dirigido. Esto muestra que la pieza tiene una función importante para la historia o trama de la película (p. 24). Un ejemplo muy raro podría ser la película de *The Hunger Games: The Mockingjay. Part I* (2014) con la canción “*The hanging tree*”, la cual fue doblada al español latino como “El árbol del ahorcado”, que empieza *acapella* y después la música de fondo empieza a crecer poco a poco. La razón por la cual decidieron doblar esta canción podría deberse a que su público era mayormente adolescente o el presupuesto con el que contaba su productora era alto. Simplemente no hay razón que esté a la mano.

Con base en esto, se presta mucho a que la gente, insatisfecha con no tener lo que piden, cree su propio material, en este caso, canciones dobladas en el idioma que hablen. Tal lo dice Kaross (2013:41-42):

“The fan-translator of lyrics in Brazil is filling a gap in a market that does not produce the products they demand. The lyrics they translated have the function to provide the type of texts they are not receiving anywhere else, both textually and semantically”.

Es bastante normal buscar la traducción en Internet de una pista que nos gusta o traducirlo nosotros mismos, como dice la autora. Hay personas que llegan al grado de crear sus propios *covers* (o versiones) y subirlos a una plataforma en Internet para que los vean y disfruten, pues claro, con ver la letra no es suficiente a veces; aunque esta actividad ciertamente no se limita sólo a las canciones que salen en las películas.

Franzon (2008:376) propone algunas cuestiones que se pueden seguir al traducir una canción:

1. Dejar la canción sin traducir.
2. Traducir las letras sin contar en cuenta la música (como pasa en el subtulado).
3. Escribir letras nuevas que no tienen relación con la letra original.
4. Traducir las letras y adaptar la música, al grado que la composición puede cambiar si es necesario.
5. Adaptar la traducción a la música original.

Por lo visto, la primera opción es la más viable en la mayoría de las películas (que no son musicales o animadas). Las demás opciones son las que se toman en consideración para los musicales y filmes animados. Entonces, partiendo desde aquí, nos enfocaremos en las películas de animación, no sin antes entrar en el tema de los géneros cinematográficos.

Para el cine, todo es gustos y sabores; no se puede hablar de películas por sí mismas pues siempre habrá un género o varios a los cuales nos inclinaremos. Habiendo hablado acerca de la música en el mundo cinematográfico y su traducción, ahora se hará una clasificación de géneros

propuesta por *British Film Institute* (2016:3), una organización británica dedicada a la distribución de las artes cinematográficas y de la televisión, donde a su vez hizo una recopilación de otros sitios web de buena reputación que de igual forma se dedican al cine, tales como *British Board of Film Classification* (BBFC), *Internet Movie Database* (IMDb), entre otras:

1. Acción
- 2. Animación**
3. Aventura
4. Biográfica (también conocida como *Biopic*)
5. Ciencia Ficción
6. Comedia
7. Crimen
8. Documental
9. Drama
10. Familiar
11. Fantasía
12. Horror (también conocido como ‘Terror’)
13. Musical
14. Romance
15. Suspenso (también conocido como *Thriller*)
16. *Western* (también conocido como “Películas de vaqueros” o “del Viejo Oeste”)

Sin necesidad de conceptualizar cada uno, es vital recalcar que existen muchos más géneros, aunque terminan siendo éstos los más mencionados o populares; menciona Moreno (2015:1):

“Los géneros cinematográficos delimitados por la industria de Hollywood a lo largo de las primeras décadas del siglo XX viven, cien años después, un proceso de revisión y metamorfosis que da como resultado el nacimiento de nuevos subgéneros y el desdibujamiento de otros”.

Además varios se pueden empalmar. Un día se puede ver una película de romance con comedia, y al otro uno de romance con drama; lo mismo sucede con los filmes animados, que fácilmente entran en el género familiar, aunque se sabe de algunos que no son precisamente para niños, un ejemplo es *Sausage Party* (2016) e igualmente hay películas familiares que no son animadas, como *Mary Poppins* (1964). La intención de esta lista es el de dar el cuadro completo del género en particular (el cual se ha remarcado en negritas) que se va a utilizar para el resto del marco teórico.

Otro punto antes de proseguir es que no se están tomando en cuenta las películas musicales por sí mismas, aunque bien la mayoría de las películas animadas de Disney (objeto de este estudio) se consideran musicales. Ruiz (2016) define al cine musical como “Un género cinematográfico resultante de la unión de comedia, música y danza, cuyas características fundamentales son la imaginación, el erotismo y el sentido del espectáculo” (p. 22). Con este mero concepto uno podría descartar a las películas de Disney de ser musicales; no obstante, Rocha (2012:8) menciona los siguientes lineamientos:

“El término cine musical refiere a las películas que manejan su sistema de narración con un apoyo en canciones y bailes. Dichas películas mantienen ciertos códigos genéricos que se manifiestan en la mayoría de sus casos, se clasifican de la siguiente manera: a) códigos que utilizan canciones para avanzar la historia o darle un significado narrativo, b) el baile como instrumento de acompañamiento a las canciones o como elemento de entretenimiento, y c) similitudes con las producciones de Broadway en cuanto a sus elecciones musicales y tratamientos de las historias”.

Respecto a las canciones que surgen durante la narración, la mayoría de las películas de Disney cumple con esta característica (aunque hay filmes donde sus personajes no cantan, tales como los de Disney Pixar), sin embargo, no todas las secuencias tienen bailes como tal (al menos no con coreografías), ni todas tienen similitudes con producciones de Broadway. Así que, para evitar confusión acerca de que si se deben llamar películas musicales o no, nos basaremos en el género de animación únicamente a partir del siguiente subtema, sin entrar tampoco al tema de clasificación por edades.

2.1.4. La traducción musical en las películas animadas

Los filmes del género de animación cuentan con un enorme público alrededor del mundo de todas las edades. Dichas películas son generadas por casas productoras, siendo las estadounidenses las más famosas y poderosas, cuyo objeto no siempre es el producir películas de calidad, sino generar ingresos en la taquilla. Hernández (2005) opina, “El objetivo de estas obras no es crear grandes hitos cinematográficos, sino lograr unos beneficios económicos notables, para lo cual recurren a todo tipo de *merchandising*” (p. 212). Esta mercancía mencionada por el autor puede ser uno de los causantes que este género cinematográfico sea tan extendido a nivel mundial, tan popular y tan bien remunerado. Dando enfoque sólo a las cintas para niños, se mencionó en el Planteamiento del problema (página 12) que las películas necesitan añadir elementos que resulten llamativos para el niño; no se trata de poner animación sólo por ponerla pues la atención del niño puede desviarse. Se escribe una trama específica, se crean diálogos comprensibles, se agrega una paleta de colores atractivos, se colocan personajes divertidos, se meten otros géneros para variar (comedia, por ejemplo) y se añade música adecuada con el filme. Respecto a este último punto, ¿cómo empezó a desarrollarse en el género?

Sin profundizar mucho, se mencionará a Carl Stalling como el precursor de la música en los dibujos animados; trabajó para Warner y Disney, creando más de 600 bandas sonoras, muchas de ellas orquestales y con toques de jazz. Desarrolló la técnica del *click-track*, la cual ayudaba a los músicos a sincronizar los ritmos con la acción de los dibujos, y también la técnica del *mickeymousing*, que era más detallada, describiendo los movimientos de los personajes mediante sonidos y música, añadiendo las onomatopeyas y efectos sonoros. Conforme el paso del tiempo, se utilizaron técnicas más avanzadas para la sincronización de la música y el sonido con la imagen, y se fueron integrando más compositores, como Frank Churchill, quien fue responsable de la canción “*Who’s afraid of the big bad wolf?*” de la película *Three Little Pigs* (1933), uno de los primeros temas que fueron conocidos en el mundo de la animación, generando sinfín de versiones nuevas o *covers*. Como explica Yébenes (2007), “Una música buena en animación ha de tener calidad y belleza además de los rasgos concretos que exige el proceso que mejor se adecue al tratamiento del *film*” (p. 158). No cabe duda que la música es un elemento vital y popular en este género, sin embargo, ¿cómo inició la traducción de aquellas piezas a fin de que pudieran internacionalizarse y darse a conocer?

Se hace mención que no todas las canciones en las películas animadas se traducen, dejando esta decisión en mano de las casas productoras. De hecho, algunas ni siquiera componen sus propias canciones, más bien compran los derechos de otras pistas ya conocidas y las integran a la película, o bien, crean sus *covers*. Una empresa que suele hacer esto es DreamWorks Animation, aunque no de forma constante. En la saga de *Shrek* (2001-2010), por ejemplo, integra canciones sin alterar, añade también *covers* y otras pocas sí se tradujeron; mientras que en *Over the Hedge* (2006) se compuso en su mayoría canciones escritas directamente para la película, aunque sin traducirse a otros idiomas. Disney Animation es el responsable de la mayoría de las canciones traducidas, aunque se detallará este aspecto en el segundo bloque del Marco teórico (página 61). A su vez, hay otras compañías que han traducido sus propias canciones, tales como Fox Animation Studios, Artisan Entertainment o Blue Sky Studios.

Al traducir una canción, la modalidad de subtitulación no suele ser una opción en los filmes animados para niños, tampoco para los diálogos (hablando de la versión lanzada en el cine y no la versión digital, que es más versátil) pues la velocidad de los subtítulos suele ser expedita y podrían no ser registrados ante los ojos de los pequeños, aunado al hecho de que no todos saben leer. Es el motivo por el que las modalidades de doblaje y de traducción musical son el fuerte de este género. Redondo (2016) explica que un traductor debe actuar como mediador intercultural para buscar las soluciones más apropiadas y conseguir que un niño comprenda fácilmente los contenidos a la vez que crea un producto que sea del agrado de los adultos que también están involucrados en el proceso (p. 30). Se debe tomar en cuenta la función (por ejemplo, que sirva de herramienta educativa), el lenguaje (cuya gramática y estructuras sintácticas estén alejadas de complicaciones) y la estructura (¿se trata de un cuento, una fábula o qué trata de contar?). Asimismo, Valado (2008:403) añade que:

“La traducción de materiales destinados a un público infantil ayuda al niño a configurar su percepción de la realidad, a conocer el mundo desde la pluralidad y a comprender la diversidad. Como resultado, (...) un traductor, es quien posibilita el enriquecimiento cultural a escala internacional”.

Tanto Redondo (2016), como Valado (2008) dan a entender la relevancia de que un material destinado a un público infantil sea traducido a distintos idiomas, agregando el hecho de

que puede ser un recurso pedagógico y, por supuesto, significa más ingresos para las casas productoras.

Puesto que cada casa productora de animación cuenta con su propia historia acerca del doblaje de canciones, el enfoque a partir de aquí será Disney Animation (detallado en el segundo bloque del Marco teórico, página 61). No obstante, se procederá a conocer las teorías que tratan el tema del análisis de la traducción musical.

2.1.5. Teorías del análisis de traducción musical

En la sección de Modalidades de traducción (página 30) se definió la traducción musical de manera breve. Aquí, sin embargo, se intentará dar una respuesta más detallada a esta modalidad. Roa (2016) da otro concepto simple, “Reformulación de un texto (en este caso, la letra de una canción) usando una lengua diferente” (p. 3), muy parecido al ofrecido anteriormente y sin dar todavía datos concretos. Hurtado (2001:92) agrega al tema:

“En la traducción de canciones para ser cantadas se conjuga el código lingüístico y el musical, con lo que el traductor ha de subordinar la traducción de ese código lingüístico a los compases musicales y grupos tonales, y efectuar una sincronía entre el texto y la música”.

En pocas palabras, la traducción de una canción no es una simple traducción textual de la letra; es necesario adaptarla con la música que la acompaña. Por supuesto, esto va a variar en cada lengua, dado a que cada una cuenta con sus propias estructuras gramaticales y semánticas, además de tomarse en cuenta aspectos como el registro, los juegos de palabras o los coloquialismos, por mencionar algunos.

A pesar de que no existen muchos autores que hayan investigado acerca de la traducción musical, sí se encontraron algunos que ofrecen teorías para el análisis de dicha modalidad, como Peter Low, cuya teoría es clave en este estudio y se hablará de ella en la página 49. Ahora bien, la verdad es que el traductor no es el único que contribuye a la traducción de una letra, debido a que no sólo se trata de adaptar el texto puro, sino que se consideran los factores musicales. Marc (2013:142) lo reafirma:

“La tarea de traducción ha de realizarse subordinando la letra de la canción (texto a traducir) a la estructura musical (ritmo, timbre, etc.), y a su vez sincronizar el texto traducido al ritmo musical teniendo en cuenta su posterior interpretación para que la canción alcance el mayor éxito posible en el país meta”.

Puesto que un traductor no debe ser experto en el estudio de la música (a menos que el cliente lo solicite), se suele solicitar el apoyo de un letrista o compositor. Esta información es respaldada por Comes i Arderiu (2010: 185-187) en el trabajo de Barranquero (2016:15):

“La traducción de canciones es realizada por los llamados ‘letristas’, que no tienen por qué ser siempre traductores. Por otra parte, también puede ser que el traductor se encargue de la traducción literal de la letra y que más tarde esta se envíe al letrista que es el que se encarga de la adaptación musical”.

Así se observa un trabajo más colaborativo y que asegura la calidad de la traducción. A continuación, se menciona en esta sección todos aquellos factores que juegan un papel a la hora de tener una letra lista para traducirse.

Andre Lefevere (1975:61) en el trabajo de Bayu (2016:9) es el primero en mostrar una clasificación de siete estrategias para traducir una canción:

1. **Traducción de fonemas:** Se reproducen los sonidos de la lengua origen a la lengua meta y el sentido se parafrasea. Es útil para las onomatopeyas.
2. **Traducción literal:** Se traducen expresiones de la lengua origen a la lengua meta, sin tomar en cuenta el sentido original. Esto crea expresiones poco naturales.
3. **Traducción métrica:** Se trata de igualar el mismo número de sílabas y acentos del idioma origen a la lengua meta; parecido a la traducción literal.

4. **Verso a prosa:** El texto origen se transforma en prosa en el texto meta, transfiriendo significado pero no estilo.
5. **Traducción rimada:** Se escriben rimas en el texto meta sin importar si se transmitió por completo el significado del texto origen, pero conservando el estilo.
6. **Traducción de verso en blanco:** Se ignora la rima del texto origen, tratando de traducir las palabras y/o el sentido, asemejándose un poco a la traducción literal.
7. **Interpretación:** Consiste en crear una versión distinta al texto origen que funcione en la lengua meta.

Las estrategias de Lefevre (1975) parecen más enfocadas a las formas en que se puede traducir una canción y no tanto en el análisis en sí. No obstante, son apropiadas para considerar antes de realizar el trabajo de traducción. Chaume (2004:202) es el siguiente teórico, encontrado en el texto de Barranquero (2016:13) el cual ofrece cuatro puntos a considerar al traducir y analizar una canción:

1. **Ritmo de cantidad:** Se considera el número de sílabas del texto origen para transferirse a la lengua meta.
2. **Ritmo de intensidad:** Se trata de la distribución de acentos (*stress*) que hay en el texto origen a transferir a la lengua meta.
3. **Ritmo del tono:** La entonación juega un papel importante y es similar al ritmo de intensidad, pero se discurre más el tipo de oración (interrogativa, exclamativa...)
4. **Ritmo del timbre:** Si se encuentra rima en el texto origen, se considera si adaptarlo o no al texto meta.

Este modelo es similar al que será utilizado para los análisis de este estudio (Peter Low) y resulta útil pues resume los aspectos generales de una canción sin ser demasiado técnico,

considerando que el traductor no es un músico. Un tercer autor es Andrew Kelly (1992:95) encontrado en el texto de Metin y Uluc (2017:133), quien expone las directrices que un traductor debe seguir al traducir una canción:

1. **Respetar los ritmos**
2. **Buscar y respetar el sentido**
3. **Respetar el estilo**
4. **Respetar las rimas**
5. **Respetar el sonido**
6. **Respetar la decisión de los oyentes**
7. **Respetar el texto original**

Aunque el autor no da explicaciones específicas de cada directriz, resulta un poco rígido y confuso, sobre todo en los dos últimos puntos. El hecho de seguir al pie de la letra un texto original, no garantiza el éxito del texto meta, sobre todo si se trata de canciones. Ahora, la siguiente autora, Mona Baker (1992) encontrada en el artículo de Warachananan (2015:77) introduce una taxonomía distinta a las anteriores, pues considera otros aspectos que pudieran ser útiles en una traducción no musical también:

1. **Traducción por palabra general:** Baker la ve como una estrategia común a la hora de traducir no-equivalencias, pues no está ligada directamente con el significado del texto origen.
2. **Traducción por palabra más neutral/ menos expresiva:** Tiene que ver con la estructura en el campo semántico.
3. **Traducción por sustitución cultural:** Similar a la traducción idiomática (explicada en la página 24), donde se reemplaza un elemento coloquial del texto origen por otro propio del texto meta, causando el impacto esperado del registro.
4. **Traducción usando una palabra prestada o palabra prestada más explicación:** Este tipo de estrategia parece más propia de la traducción escrita, pues consiste en utilizar un término propio del texto o que puede resultar incomprensible para el público

meta, a lo cual se agrega una explicación para mantenerlos al tanto, al grado de utilizar la palabra más delante de forma libre, sin añadir notas.

5. **Traducción mediante parafraseo usando una palabra relacionada:** El texto origen se lexicaliza en el texto meta y su forma puede alterarse.
6. **Traducción mediante parafraseo usando una palabra no relacionada:** El texto origen no se lexicaliza en el texto meta y puede haber algún término desconocido para el público meta, para lo cual se parafrasea (en vez de agregar notas como en la estrategia 4).
7. **Traducción por omisión:** Se omiten ciertos elementos del texto origen al considerarlos innecesarios de transmitir en la lengua meta.
8. **Traducción por ilustración:** Consiste en utilizar un elemento visual para terminar de transmitir un significado del texto origen que no es posible sólo con palabras.

Algunos de los puntos mencionados por Baker (1992) suelen repetirse con otros y pueden resultar confusos; además, varios no aplican para la traducción musical, pero se ha mencionado pues otros autores han usado sus estrategias para analizar sus canciones, tales como Warachananan (2015). Posteriormente, la siguiente teoría no está relacionada directamente con el análisis de letras traducidas, pero resulta relevante al determinar o pulir las pautas que ya se han mencionado.

La **teoría de Skopos** fue creada por el alemán Hans Vermeer en 1978 y dicta que la función del texto origen y del texto meta son igual de relevantes para traducir o interpretar un texto. Ya que *Skopos* significa “propósito”, éste el factor más relevante en la traducción, ¿cuál es el propósito de traducir tal o dicho texto? Aunque es importante darle su lugar al cliente y al texto original, al final el enfoque debe ser el producto meta. No se escribió alguna lista de determinantes, puesto éstos deben ser hechos por el traductor y dependiendo de la tarea a la que se debe enfrentar. Esta cita de Vermeer (1989:182) se puede encontrar en el trabajo de Metin y Uluc (2017:134), “One must translate consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each

specific case”. Así que el *Skopo* varía en cada caso y de ahí se puede tomar una decisión sobre si se va a hacer una traducción, un parafraseo o una completa reedición.

Finalmente, se mencionará a uno de los teóricos más relevantes de este estudio: Peter Low (2005:192-194), quien introducirá su clasificación para el análisis de canciones traducidas específicamente, y parte a su vez del principio de *Skopos*:

1. **Cantabilidad (*Singability*)**: Esta parte está relacionada directamente con la música y la facilidad de poder cantar las letras o la adecuación fonética de la canción traducida. Es el elemento que se considera más relevante a la hora de traducir música y es mencionada en la mayoría de las bibliografías utilizadas en este trabajo. Además, Low ofrece las directrices que definen este componente:
 - a. El texto meta tiene que ser cantable.
 - b. El texto meta tiene que sonar como si la música se hubiera adaptado a él, cuando en realidad se compuso para adaptarse al texto original.
 - c. Es necesario mantener el esquema de rimas de la poesía original porque este da forma a las frases y expresiones.
 - d. Se pueden tomar algunas libertades con el sentido literal cuando no se puedan cumplir los tres puntos anteriores.

2. **Ritmo**: El texto meta debe conservar la misma cantidad de sílabas que el texto origen, sin embargo, sí se permite hacer omisiones o añadir a fin de que la cantabilidad o melodía original no se rompa. Low (2005) da un ejemplo más específico, “si una palabra concreta no tiene las sílabas suficientes para que se conserve el ritmo original de la canción, hay que cambiarla por un sinónimo o un término más general, provocando posiblemente una pequeña alteración del sentido original” (p. 194). Si se encajan las sílabas acentuadas con las notas más intensas podría lograrse adaptar el ritmo también, pero podrían perderse el resto de las pautas.

3. **Rima**: Ésta consiste en la repetición de ciertas sílabas o vocales, ubicadas al principio, en el centro o al final de los versos a rimar. No toda la canción debe contener rimas y no forzosamente deben adaptarse a la lengua meta, sin embargo, el hacerlo puede resultar beneficioso para que el público pueda recordar más fácilmente la letra. Para

Low (2005) la solución es “crear rimas que no necesariamente acaben en dos fonemas idénticos y estructuras de rima que no tengan que ser iguales que las originales, de modo que pueda conservarse también el sentido y la naturalidad del texto” (p. 198-199). Lo importante es no forzar la letra y adaptarla a la música, respetando el resto de los elementos que propone Low.

4. **Naturalidad:** Si bien no se analiza profundamente, es un aspecto que se nota a primera vista pues determina si la letra y melodía suenan naturales o normales al momento de leerlas y entonarlas. Según Low (2005), “algunos de los elementos que hacen que el texto no suene natural son el registro y el uso de un orden de palabras que no es habitual en la lengua meta” (p. 195). Es un punto fundamental para que la canción pueda fluir y no requiera darle una segunda escuchada para poder digerirla. Algunos traductores sacrifican la naturalidad para darle relevancia a otros aspectos, lo cual pudiera funcionar si aquéllos tienen más peso o si fueron muy difíciles de resolver.

Como se pudo observar, los conceptos de Low son claros, sin ahondar mucho en un conocimiento musical rígido, como lo fue la teoría de Lefevre (1975) o Chaume (2004), razón por la que se hará uso de este esquema para el análisis de las canciones que fueron seleccionadas para este estudio. Cabe agregar que el término que usa en el nombre de su obra, “pentatlón”, es aparentemente una metáfora a los pasos que se deben seguir para llegar a la excelencia en cuanto a traducción, tal lo explica García (2016), “El traductor, del mismo modo que un pentatleta olímpico, debe superar cinco pruebas (criterios), no dando prioridad a ninguna en particular, sino pensando siempre en obtener un buen resultado final”.

Finalmente, se percibe en la Tabla 2 las teorías de los autores presentados en esta sección, recalcando en gris a Peter Low, pues su teoría es fundamental para esta investigación. Se concluye que la taxonomía menos útil fue la de Baker (1992), por presentar conceptos no enfocados del todo en la traducción musical, y que Lefevre (1975) y Chaume (2004) utilizan estrategias que rayan un poco en lo técnico, musicalmente hablando. Kelly (1992) ofrece a su vez directrices similares a las demás, sin dar muchas explicaciones. Vermeer, con su teoría de *Skopos* (1978), se considerará un elemento central para nuestro análisis.

AUTOR	AÑO	DIRECTRICES
Andre Lefevere	1975	<ol style="list-style-type: none"> 1. Traducción de fonemas 2. Traducción literal 3. Traducción métrica 4. Verso a prosa 5. Traducción rimada 6. Traducción de verso en blanco 7. Interpretación
Hans Vermeer	1978	La teoría de <i>Skopos</i>
Mona Baker	1992	<ol style="list-style-type: none"> 1. Traducción por palabra general 2. Traducción por palabra más neutral/ menos expresiva 3. Traducción por sustitución cultural 4. Traducción usando una palabra prestada o palabra prestada más explicación 5. Traducción mediante parafraseo usando una palabra relacionada 6. Traducción mediante parafraseo usando una palabra no relacionada 7. Traducción por omisión 8. Traducción por ilustración
Andrew Kelly	1992	<ol style="list-style-type: none"> 1. Respeta los ritmos 2. Busca y respeta el sentido 3. Respeta el estilo 4. Respeta las rimas 5. Respeta el sonido 6. Respeta la decisión de los oyentes 7. Respeta el texto original
Frederic Chaume	2004	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ritmo de cantidad 2. Ritmo de intensidad 3. Ritmo del tono 4. Ritmo del timbre

Peter Low	2005	<ol style="list-style-type: none"> 1. Cantabilidad 2. Ritmo 3. Rima 4. Naturalidad
-----------	------	--

Tabla 2. Teorías de análisis de traducción musical, ordenadas cronológicamente.

Aunque este aspecto será manejado en el capítulo 3 (página 81), se enlistarán de forma concluyente los aspectos que se utilizarán para analizar las canciones muestra en el capítulo 4 (página 83):

1. La cantabilidad
2. El ritmo
3. La rima
4. La naturalidad
5. Los juegos de palabras
6. Las técnicas de traducción

El único elemento que falta por definir son los juegos de palabras. Este concepto lo propone Delabastita (1996:128):

“Juego de palabras es el nombre general con el que se designan diversos fenómenos textuales en los que se aprovechan las características lingüísticas de la(s) lengua(s) utilizada(s) para lograr una confrontación comunicativamente significativa de dos (o más) estructuras lingüísticas con formas [significantes] más o menos similares y significados más o menos distintos”.

En pocas palabras, no es un aspecto que se pueda traducir de forma independiente, pues está ligado con el texto origen y se toma en cuenta su función comunicativa y la cultura origen. Estando limitados por el ritmo, la rima, la naturalidad y la cantabilidad, la traducción de un juego de palabras puede parecer un reto complicado, aunado a que pueden incluir chistes, que traducidos resultan incomprensibles para el registro. Tal lo explica Parra (2014:1):

“En la actualidad, los juegos de palabras están presentes en todo tipo de textos (literarios, publicitarios, periodísticos, audiovisuales, etc.) susceptibles de ser traducidos, pero su arraigo lingüístico y su carácter ‘juguetón’ a menudo dificultan (e incluso imposibilitan) la reproducción de su efecto en una lengua y una cultura ajenas a las originales”.

Considerando que estamos trabajando con canciones infantiles, no cabe duda la manifestación de algún juego de palabra durante el análisis de nuestros objetos de estudio; y puesto que no hay directrices para este elemento, la discusión sobre cómo se resolvieron, si es que hay, será hipotética y poco profunda.

2.2. Disney Animation

En este segundo apartado, dentro del Marco Teórico, se encontrará la breve historia de esta compañía, la cual fue seleccionada para este estudio, para después describir su influencia general en Latinoamérica y luego pasar a uno de los enfoques de este trabajo, que es la música de Disney y la traducción musical realizada en Latinoamérica, que sirve como parteaguas para entender de mejor forma el tercer apartado. Más que ofrecer teorías, se hallarán antecedentes claves para una mejor comprensión de capítulos posteriores.

2.2.1. Los estudios Walt Disney

Para poder hablar de la compañía, se precisa primero hablar de su creador y las visiones que tenía. El señor Walt Disney nació el 05 de diciembre de 1901 en la ciudad de Hermosa, Illinois. Era uno de los cinco hijos de Elias Disney y Flora Call Disney, los cuales tenían raíces canadienses, irlandesas, alemanas y estadounidenses. Durante su infancia, sin embargo, vivió brevemente en Marceline, Missouri, lugar donde empezaron a nacer sus pasatiempos, incluyendo el amor por las zonas rurales y las granjas, los cuales inspiraron varias de sus animaciones. Durante su vida se mudó a distintas ciudades, debido al trabajo de su padre; en el trayecto nació su gusto por el dibujo, ocasionando que sus primeros empleos fueran artísticos, pero al mismo tiempo apoyando a la economía familiar haciendo otros trabajos. Más tarde, con la llegada de la primera guerra mundial, se enlistó como voluntario a los dieciséis años, viviendo en Europa un tiempo. Disney, independizándose, empezó a trabajar sin éxito para algunas compañías de cine, llegando al grado de formar su propio estudio en un garaje; aunque gracias a su personalidad entusiasta, más compañeros se le unieron, moviendo el estudio después a un edificio en Kansas. Fracasando de nuevo, se mudó a Hollywood con el poco dinero que había ganado y, esta vez con la ayuda de su hermano Roy Disney, volvió a pedir trabajo en otras compañías de cine, para finalmente abrir otro estudio por su cuenta. Sus primeros cortos estaban basados en el cuento de *Alice in Wonderland* (1865) y fueron tan exitosos que nuevos compañeros se empezaron a integrar a los hermanos Disney. Agotando su fama con el personaje de Alicia, Disney creó su primer personaje, “Oswald, el Conejo Afortunado”, que tiempo después fue robado por un empresario, Charles Mintz, quien lo estaba apoyando económicamente al principio. Así, Walt Disney volvió a comenzar.

Junto con su hermano y un amigo que trabajaba con él desde Kansas, Ub Iwerks, trataron de bosquejar nuevas ideas y personajes. Poco después nació Mickey Mouse, el cual tenía un diseño bastante similar a Oswald; creando cortometrajes sin diálogos como *Steamboat Willie* (1928). En busca de recursos novedosos, como los efectos de sonido y la música, recurrió a Carl Stalling (mencionado también en la página 42) quien lo apoyó componiendo para sus siguientes cortos. Varias empresas quisieron comprar sus ideas, pero Walt Disney se negó, insistiendo en ser una compañía independiente. Poco a poco integró tecnología a sus trabajos y más animadores se le unieron. No obstante, Pat Powers, un hombre que lo estaba apoyando económicamente en ese entonces, terminó “robando” a varios integrantes de su equipo, queriendo ofrecer una formidable cantidad de dinero a Disney a cambio de su compañía. Rechazando su oferta, él y su hermano Roy se asociaron después a Columbia Pictures, quienes hicieron despegar las ideas y sueños de Disney.

Ante la llegada de más personajes, tales como Minnie Mouse y Donald Duck, Disney vivió algunas controversias: tales como las críticas del público por considerar algunos de sus cortometrajes “inapropiados” para los niños; el regreso de Ub Iwerks a la compañía, con quien volvió a tener una relación estrictamente profesional; y la llegada del cine a color, estrenando *The Three Little Pigs* (1933), que causó sensación. Al generar ingresos bastante altos, creó su primer largometraje animado, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), logrando ser un tema nacional y acarreándole popularidad, Walt Disney ganó su primer premio *Oscar* (Academia de las Artes Cinematográficas), a pesar de no incluir en ese tiempo la categoría de Mejor Película Animada. Sus siguientes filmes llegaron y vendieron “como pan caliente”, dándole a Disney la fama que siempre anheló. Así lo relata Watts (2001), “By the early 1940s, the triumph of Walt Disney Productions seemed complete. Guided by the dynamic vision of its young leader, the company was financially secure as it happily churned out innovative and popular films” (p. 69). Algunos pensaron durante la Gran Depresión que sus películas contenían ligeras críticas sociales, políticas y raciales, aunque Disney nunca confirmó tal cosa.

En los años cincuenta, Walt Disney decidió ampliar su emporio hasta llegar a la televisión, con varias películas ya bajo el brazo, creando sus primeras series con actores, así como *The Mickey Mouse Club* (1955-1996) la cual fue popular entre los niños. En julio de 1955 abrió un parque de diversiones llamado *Disneyland*, en Anaheim, California, cuya inauguración trajo a los medios de comunicación al sitio y a algunas figuras famosas; dicho parque contaba con atracciones basadas en sus personajes y algunos paisajes inspirados en su lugar de infancia, Marcelline. Los planes de

construcción comenzaron un año antes y la idea nació gracias a las hijas que tenía ya, cuando las llevó un día a un parque de diversiones. Fueron en los últimos años de vida de Walt Disney y después de su defunción que se crearon más parques, llevando distintos nombres y distribuyéndose alrededor del mundo.

Y, a pesar de los proyectos que tenía en mente, a los dos años del estreno de *Mary Poppins* (1964), un filme que combinaba animación con actores reales, última película que Walt Disney produjo y la cual marcó un hito cinematográfico, se le diagnosticó cáncer de pulmón y al mes falleció, el día 15 de diciembre de 1966. *The Jungle Book* (1967) fue la última película donde Disney estuvo involucrado. No fue hasta el estreno de *The Little Mermaid* (1989) que la compañía volvió a conquistar al público, después de una época un tanto “floja” o tranquila. Su hermano, Roy, fue quien tomó el control de la empresa y dedicó algunos de los próximos proyectos a Walt. Posteriormente la familia Disney se hizo a cargo, a la muerte de Roy Disney en 1971.

Poco a poco la compañía Disney se empezó a asociar con algunas marcas y a su vez compró otras. Pixar fue una de ellas, en 2006, cuyo jefe ejecutivo era Steve Jobs. Un año antes, los estudios Disney estrenaron su primera película con animación en 3D, *Chicken Little* (2005), dejando atrás el dibujo tradicional e integrando ahora la tecnología que Jobs ya estaba manejando en Pixar. Otras compañías que fueron paulatinamente adquiridas por los estudios Disney fueron ESPN, LucasFilm, Marvel Entertainment y 21st Century Fox, ocasionando controversia y dudas entre el público que seguía estas marcas de manera independiente. Incluso se recuperaron los derechos del personaje “Oswald, el Conejo Afortunado”.

En la actualidad, es evidente el gran éxito de esta compañía, la cual se sigue consolidando como la marca por excelencia a nivel mundial, estrenando, no sólo películas cada año, sino mercancía, hoteles, canales televisivos, música, entre otros productos. A su vez que ofrece trabajo a miles de personas, debido a su ubicación en distintas partes del mundo y a su variedad de empleos, eso sin contar las instalaciones dedicadas al doblaje, tema que se tocará en la página 61. En este apartado se ha visto la influencia de esta empresa en Estados Unidos, no obstante, ¿qué estaba aconteciendo en tierras latinoamericanas durante la época Disney?

2.2.2. La influencia de Disney en Latinoamérica

Disney no es sólo una marca que es querida en su país de origen, Estados Unidos, sino alrededor del mundo, en este caso, Latinoamérica. ¿Qué contienen los productos Disney que conquistan tanto al público, a diferencia de otras casas productoras? De hecho, Molina (1998:98) propone un modelo de las características que han hecho que Disney influya en los latinos:

- a) La estimulación de sueños y fantasías colectivos previamente considerados por la cultura local (mexicana).
- b) Una articulación sencilla con los juegos de valores socialmente promovidos.
- c) La tendencia a producir una aceptación generalizada sin mayores resistencias a la cultural global.

Puede observarse en los tres puntos, aspectos relacionados con la psicología, los valores y la sociología. Disney busca ofrecer algo novedoso, a la vez que promueve una moral y busca ser aceptado. No se profundizará en estos temas, sin embargo.

Antes de hablar de las películas como productos únicos, la realidad es que la mercadotecnia ha sido un fuerte influyente en la población latinoamericana. Cada vez que sale una película, le acompaña la venta de artículos, tales como juguetes, vestimenta, accesorios, alimentos, videojuegos, entre otros. Los niños resultan ser el mayor registro y así los principales consumidores, por lo menos hablando del emporio Disney. Por ejemplo en México, Domínguez y Vázquez (2008) comentan, “Y la influencia de Disney está presente por todos lados en México, en los restaurantes con la cajita feliz, en los juguetes inclusive hasta en los pañales” (p. 59). Incluso, no se necesita pagar para poder acceder a estas imágenes o productos, pues los personajes de Disney se utilizan en distintos sitios como un recurso didáctico o de imagen, un ejemplo serían las paredes de una escuela primaria; aunque el niño no tenga juguetes de Mickey Mouse en casa, la probabilidad de que su maestra maneje materiales con dicho personaje o que en un festival escolar, reciba una bolsa de dulces con la cara de Mickey es muy alta. Lo anterior significa que Disney no es propio de un solo sector socioeconómico: cualquiera lo puede consumir. Se toma en cuenta también que la piratería está a la orden del día y en los “sobreruedas” y puestos ambulantes es posible comprar productos tanto originales como falsos de los personajes sin pagar mucho.

Según el estudio de Molina (1998) el contacto con Disney se da en la infancia, junto a la familia, elemento vital en la cultura latina, y se reduce en la adolescencia por vergüenza o falta de

interés, también por desapego a la familia. Gran parte de ese contacto mencionado es con multimedia, como las películas y sus canciones, siendo éstos los de mayor difusión en la región. No sólo se escuchan las canciones al ver las películas, pues también se pueden disfrutar en las llamadas “piñatas” o fiestas infantiles, en los salones de clases, en las guarderías, o bien, el niño termina bailando una pista para una coreografía de algún festival. En cuanto a la aceptación de la cultura estadounidense, el espectador no suele prestar atención a ese detalle, pues termina sumergiéndose en la fantasía que ofrece el filme. No obstante, existen familias que ahorran para viajar a Estados Unidos a visitar el parque de diversiones, *Disneyland*, terminándose por empapar de una cultura diferente. El público que vive en frontera tiene aún más facilidad de cruzar para asistir a aquéllos parques o consumir más productos de Disney, que sólo se encuentran a la venta allá. Aunque antes del 2001 era fácil que muchos niños accedieran a *Disneyland* a través de los famosos “paseos escolares” sin requerimiento de visa americana, ahora sólo los que cuentan con ingresos económicos en su familia son capaces de ir.

Hay autores como Asebey (2015:249) que consideran que las películas Disney infunden modelos inadecuados de conducta y estándares imposibles de alcanzar:

“El mensaje de estas películas es una estrategia para homogeneizar a su público con modelos culturales ajenos al contexto latinoamericano, para extender su mercado de consumo de tal modo que el niño desee ser como los ficticios personajes presentados, que enmascaran el conflicto social por una sociedad perfecta egocéntrica, con dominio exclusivo de lo infantil, con valores y pautas de conducta alejadas de sus tradiciones y patrones culturales, lo que a la larga trae como consecuencia: la ruptura y el rechazo a las tradiciones culturales originarias y propias”.

Aunque es posible que ese tipo de valores se inculque en algunos niños, la verdad es que no abarca a todos los espectadores latinos, puesto que las películas no son los únicos educadores, y los valores que se promueven van de la mano con los enseñados por los padres de familia. Cada latino vivió y sigue viviendo la era Disney de manera personal y diferente, siempre dejando en claro su enorme influencia en todos los sectores socioeconómicos.

Ahora bien, en la siguiente sección, el enfoque del estudio pasará a los antecedentes de la música creada por los estudios Disney solamente.

2.2.3. La música de Disney

La música en las películas de Disney ha sido un elemento vital en ellas desde los inicios, incluso desde los primeros cortometrajes, siendo *Steamboat Willie* (1928) y *The Three Little Pigs* (1933) los más reconocidos; éste último estrenó su primera canción cantada “*Who’s afraid of the big bad wolf?*”. Se ha mencionado que gran parte de este trabajo musical fue colaborando con Frank Churchill y con Carl Stalling, quien fue un compositor también en otras compañías de animación. Walt Disney no sólo fue exigente con sus películas, sino también con la música que las integraba. Tietzen (1990) lo explica, “Disney was extremely concerned that sound and music were an integral part of his productions and that the synchronization of sound and action was perfect” (p. 18). No cabe duda que gracias a ese profesionalismo, su música es hasta la fecha muy popular y reconocida.

Para su primer largometraje *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) se compusieron veintiséis piezas, las cuales ocho son cantadas, tres son partes de coros (*Reprises*), dos fueron desechadas y el resto es parte de la banda sonora. Tal álbum no salió a la venta hasta el siguiente año y fue registrado bajo la marca Bourne Co. Music Publishers, ya que Disney aún no contaba con un estudio oficial para sus propios álbumes (hasta 1956). Y, aunque en esa compañía se grabaron más discos, cuyos derechos fueron recuperados años después, nunca pudieron hacerlo con “*Snow White*”, por lo tanto, ambas compañías están ligadas para tal filme. Existieron rumores de que grabaron otro disco “prueba” antes del oficial, pero jamás fue publicado o conocido. Mientras tanto, la música de esta película fue reconocida por la Academia de Artes Cinematográficas (*Oscars*), otorgándole el premio a la Mejor Banda Sonora. Fue en *Fantasia* (1940), sin embargo, donde lucieron su nueva tecnología de sonido envolvente (*Surround Sound*) ya que la trama dependía directamente de las composiciones, debido a la carencia de diálogos.

Ahora, sin profundizar más en tales filmes, cabe recalcar que las siguientes películas siguieron el mismo patrón en cuanto a producción y publicación, contratando a cantantes prodigio (algunos de ópera) y componiendo orquestas en vivo que tuvieran relación directa con la trama manejada (por ejemplo, una música ambiental de naturaleza para la película *Bambi* de 1942). Esto

continuó hasta la muerte de Walt Disney y poco después de ella. No fue hasta 1989, con el estreno de *The Little Mermaid* (1989) que cambiaron las reglas.

En los años noventa, Walt Disney Records se asoció con otras compañías discográficas, tales como Buena Vista Music Group y Hollywood Records. Se hizo un relanzamiento de varios álbumes de filmes anteriores, incluyendo la grabación de *covers* oficiales. Con mayor presupuesto, también organizaron conciertos, tanto orquestales como con solistas; además de sacar discos de temporadas del año (uno navideño, por ejemplo), con la imagen de Mickey Mouse, sin tener relación con alguna película. Todo esto se dio por un cambio de director en la compañía, lo que trajo cambios positivos para Disney, como se mencionó, con el estreno de *The Little Mermaid* (1989), un filme novedoso en tecnología, visuales, trama y música. Tal ejemplo lo siguió el resto de las películas, atrayendo una popularidad exorbitante, como *Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992), *The Lion King* (1994), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *Tarzan* (1999) y *Fantasia 2000* (1999). En esta nueva era se comenzaron a integrar cantantes pop para grabar los *covers* de estas nuevas películas. Así lo explica Bayu (2016), “Disney animated movie usually teams up with several great names of singer and musician in the making of their movie. The name like Phil Collins, Elton John, and Celine Dion are a well-known singer and also a classical one” (p. 21).

No se puede ignorar el hecho de que Disney Pixar, el nuevo asociado, también estaba haciendo “boom” con sus películas generadas a computadora, banda sonora y canciones con letra; un ejemplo es *Toy Story* (1995) con su canción “*You’ve got a friend in me*”. A su vez, las películas de Disney, tanto clásicas como modernas, se comenzaron a transmitir en televisión, lo que popularizaba aún más sus productos, incluyendo la música. Además el canal Disney Channel se expandió de igual forma a partir de los años 2000, produciendo sus propias películas, muchas de ellas hechas para adolescentes, y generando sus propias bandas sonoras. Dos películas que se consolidaron como musicales clave de esta marca fueron *The Cheetah Girls* (2003) y *High School Musical* (2006), de ésta última, Valdivia (2016:70) describe un éxito aún mayor.

En realidad Disney es tan amplio pues cuenta con distintas sub-compañías, las cuales producen distintos productos, y a su vez, su propia música. Por lo que a partir de aquí se abandonan los antecedentes de otras películas que no sean animadas; sin embargo, la siguiente sección tratará de cómo inició la adaptación musical al habla hispana y cómo se fue desarrollando, para terminar acotándose a la versión de Latinoamérica.

2.2.4. La adaptación musical de Disney en el habla hispana

Antes de entrar de lleno en la música, resulta relevante tocar de forma breve el doblaje. Cabe destacar que en los primeros años de la era Disney no existía una versión individual para Latinoamérica y otra para España, ya que se manejaba el español neutro para una sola versión, que sería posteriormente distribuida en todos los países de habla hispana.

El primer doblaje realizado de una animación Disney fue el de *Three Little Pigs* (1933) en París, sin embargo, el primer largometraje *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) fue doblado en Los Ángeles, en los estudios Disney. Dicho doblaje fue bastante criticado por el acento y el uso de tildes inconsistentes. Eso no duró mucho, como comenta Herrero (2014:12):

“Walt Disney, quien fue indudablemente astuto para los negocios, comprendió que la mezcla de acentos, especialmente acentos extranjeros, en los doblajes al español realizados en Estados Unidos contribuía a que sus producciones no tuvieran el éxito deseado o, en todo caso, tuvieran un éxito desigual en los diferentes países de habla hispana”.

Fue necesario así inaugurar estudios de doblaje específicos para los hispanohablantes, dirigidos por personas de igual forma hispanohablantes. El primer estudio se abrió en Buenos Aires, Argentina, bajo el nombre de Sono Film. Luis César Amadori era el director en ese entonces, quien se encargó de algunas películas posteriores a “*Snow White*”. Esto no duró mucho, pues hizo aparición a principios de los años cuarenta un personaje: Edmundo Santos.

Edmundo Santos, nacido en Coahuila, se encontraba en Tijuana, México cuando trabajaba como locutor en un programa llamado “El Sartén y la Cuchara”. En una emisión criticó duramente el doblaje de las canciones de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), cosa que llegó a oídos de Walt Disney. A modo de reto, Disney lo invitó a sus oficinas y le mandó una de las canciones de *Pinocchio* (1940) para que hiciera una mejor propuesta. Santos entregó su traducción a Burbank, California, y fue aceptada por Walt Disney, quien poco después lo contrató para la compañía. Al empezar a laborar, a Santos le pareció adecuado evitar problemas con el registro, creando así el “español neutro” para el resto de los doblajes. Sus primeras colaboraciones, en Estados Unidos,

fueron en *Saludos Amigos* (1942) y *The Three Caballeros* (1944), películas cuyos escenarios animados se ubican en Sudamérica y Latinoamérica. Además se encargó del redoblaje de las películas que estrenaron antes de tomar su cargo. Se fundaron después los Estudios Churubusco en la Ciudad de México, en 1950, estrenando ahí su primer doblaje con *Cinderella* (1950), el cual fue aclamado por el público de habla hispana. Según Repullés (2015), “El resultado no pudo ser mejor, ya que algunos críticos llegaron a comentar que la versión doblada en español era mejor que la original en inglés” (p. 71). Fue hasta 1960 que el equipo se trasladó a Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A (también conocido como “Compañía Estrellita”), en la Ciudad de México.

Tras el fallecimiento de Walt Disney, en 1966, Santos continuó realizando el doblaje en español de las posteriores películas (tanto de los diálogos, como de las canciones). Fue en 1977 cuando Edmundo Santos se encontraba enfermo, falleciendo tres semanas antes del estreno de la última película en la que colaboró, *The Rescuers* (1977). El sucesor del estudio de doblaje es, hasta la fecha aún, Francisco Colmenero; no obstante, su colaboración con Disney terminó en 1998. Hasta el 2007 los siguientes doblajes se realizaron en DAT Doblaje Audio Traducción S.A. de C.V., y de ahí en adelante, se han ido repartiendo en distintas ubicaciones del continente.

La práctica de doblar películas y canciones en español neutro dejó de realizarse en 1991; Brugué (2013) explica el por qué, “la idea resultó nefasta y ningún país lo aceptó porque lo consideraba extraño y postizo” (p. 174). Además las películas carecían de expresiones regionales y humor más apegado a los dos diferentes públicos, haciendo parecer las películas, como dijo Brugué, postizas, además de contener un lenguaje artificial. No es coincidencia el éxito que tuvo Disney a partir de los años 90, no sólo en Estados Unidos, sino también en los países de habla hispana, al ver películas más llenas de vida y humor, generando más cercanía con su respectivo público. No por ello se demerita el trabajo realizado por Edmundo Santos, quien se considera una figura clave en la historia de Disney y en la historia del doblaje. Sin embargo, las críticas por ese español neutro que manejaba nunca desaparecieron.

Entonces, en 1991 fue que España logró tener sus propios estudios de doblaje para Disney, y Latinoamérica mantuvo los suyos. Existieron películas donde se hicieron dos doblajes latinos: una versión argentina y otra mexicana, donde los regionalismos fueron aún más dirigidos a sus propios públicos. Al final se terminaba con cuatro doblajes al español: uno de español neutro, otro mexicano, otro argentino y el último, español de España.

Antes de continuar con el enfoque hacia las canciones que se doblaron en Latinoamérica, se han de definir tanto el español neutro como el español latino. Según Gómez (2006), “el español neutro es una variedad del español con el que se pretende que, ni por su acento, ni por sus características gramaticales o léxicas, este sea reconocido como propio de ningún país” (p. 241). De hecho en la actualidad se maneja esta modalidad en distintas producciones multimedia, como los documentales. Ahora, para el español latino, el portal de *Spanish Translator Services* ofrece la siguiente definición, “Se trata de la denominación global y un tanto arbitraria que se da a las expresiones idiomáticas y autóctonas y al vocabulario específico del idioma español en América Latina”. Además de agregar que en este tipo de español hay muchos préstamos de vocablos en inglés, que suelen no traducirse a veces, además de las variantes de acento, pronunciación y vocabulario en cada país de Latinoamérica. Otro asunto es que las denominaciones para tales variantes suelen cambiar de región en región, como hispanoamericano en vez de latinoamericano, por decir un ejemplo. Como se ha mencionado en la página 18, el debate sobre cuál español es mejor es algo que no tiene respuesta, ni respaldo; es una cuestión de simple preferencia y costumbre. Desde aquí, se empezará a utilizar con más frecuencia el término “español latino”.

La primera película con doblaje propio de Latinoamérica fue *Beauty and the Beast* (1991) donde se buscaron cantantes profesionales para varios personajes, además de los actores de voz. Para el personaje de Bella se contrató a una intérprete soprano; para la Bestia trabajaron con Walterio Pesqueira, quien era un músico, compositor, letrista e intérprete; y para Gastón se usó la voz de un barítono. Posteriormente lanzaron su primer *cover* latino con la canción “*Beauty and the Beast/ Bella y Bestia son*”, interpretada por Manuel Mijares y Rocío Banquells. Disney estaba empezando esta nueva era con el pie derecho. Después, para *Aladdin* (1992) se repitió el mismo método: se contrataron actores para los diálogos y cantantes para las canciones, aunque algunos hacían los dos trabajos. Los siguientes proyectos comenzaron a reciclar actores que ya habían participado en el estudio, confiando en sus talentos. Francisco Colmenero era el encargado de hacer este trabajo, cuidando al máximo que la calidad de los filmes se mantuviera, tanto en el doblaje como en la interpretación musical.

Además, como se mencionó, se comenzaron a grabar más *covers* con cantantes pop que estaban de moda: por ejemplo, Luis Miguel para *The Hunchback of Notre Dame* (1996) con el tema “*Someday/ Sueña*” (en México fue común que dicha pista se utilizara en vals de graduaciones

y fiestas de XV años). Sin embargo, ya no sólo se incluían como *covers*, los cuales se escuchaban en las escenas de créditos finales, sino que el estudio en Latinoamérica los estaba contratando ya para participar de lleno en la película; otro ejemplo se observa en *Hercules* (1997) con la participación de los cantantes Ricky Martin y Tatiana, quienes además doblaron los diálogos. Este fenómeno estaba teniendo un éxito increíble en regiones latinas, sobre todo en México. Otros cantantes que participaron en las películas de los años noventa e inicios de los 2000 fueron: Ricardo Montaner, Susana Zabaleta, Lucero, Cristian Castro, Phill Collins (quien también hizo algunas canciones en inglés) y Beto Cuevas; años más adelante se escucharía a la banda Kudai, a Chayanne y a Shakira (aunque no hizo versión en español de la canción donde participó). Por otro lado, también Pixar estaba cosechando frutos con las pocas canciones cantadas que tenía; tal fue el caso con “*You’ve got a friend in me/ Yo soy tu amigo fiel*” de *Toy Story* (1995) y el *cover* que relanzaron para *Toy Story 3* (2010) con Danna Paola y Aleks Syntek. Otras canciones de Pixar fueron “*The time of your life/ Hora es de vivir*” de *A Bug’s Life* (1998), “*When she loved me/ Cuando alguien me amaba*” de *Toy Story 2* (1999), hasta llegar al 2013 con “*Touch the sky/ Viento y cielo alcanzar*” en *Brave* (2013), “*Remember me/ Recuérdame*” en *Coco* (2017), y más que surgieron de este último filme, aunque este caso es particular pues su banda sonora se compuso primero en español y luego en inglés, debido a la temática mexicana del filme, quitando el hecho de que por primera vez Pixar había hecho que sus personajes cantaran, siguiendo el ejemplo de los filmes típicos de los estudios Walt Disney.

Sin ir más lejos, queda claro que la música de Disney despegó en Latinoamérica una vez que se deslindó de las versiones de español neutro. Es relevante recalcar que no todos los intérpretes fueron cantantes pop, pues también participaron actores de teatro y algunos que simplemente no eran famosos. Es cierto también que en últimos filmes como *Zootopia* (2016) ya no hubo reparo por traducir sus canciones, a pesar de que Shakira participó en la banda sonora; razón por la cual se crearon *covers* hechos por fans (*fandubs*) donde ellos mismos traducen las letras y las interpretan en la plataforma de *Youtube* u otros similares, aspecto que también se ve en la página 39. No obstante, con *Moana* (2016) volvieron a reivindicarse como el Disney que todos conocen.

Habiendo concluido los antecedentes generales de Disney y su música, se procederá a la influencia individual de los objetos de estudio de este trabajo.

2.3. Impacto social de las canciones seleccionadas

En este tercer apartado se entrará de lleno a la descripción de las cinco canciones seleccionadas para el estudio (las cuales se eligieron por promedio, como se detalla en la página 80), donde también se incluirá el impacto que tuvo en su país origen, Estados Unidos, para después relatar su influencia en los países de habla hispana, tales como México.

2.3.1. Descripción de la canción “La estrella azul” de *Pinocho* (1940) y su impacto

La canción “*When you wish upon a star*” de la película *Pinocchio* o “Pinocho” de 1940 (dirigida por Ben Sharpsteen, Hamilton Luske, entre otros) fue compuesta por Leigh Harline y Ned Washington, y fue interpretada por Cliff Edwards, quien era un cantante de jazz popular en esos tiempos. Él interpretó al personaje de Pepe el Grillo, tanto en diálogos como en canciones. Además la canción contó con la participación de la soprano Julietta Novis y el grupo The King's Men, quienes grabaron una parte de la canción. Las compañías que originalmente lanzaron esta pista fueron Victor Records y EMI. Infinidad de cantantes, como Louis Armstrong, han realizado *covers* de esta canción, muchas veces acompañados del género jazz.

En los años cincuenta, Walt Disney decidió colocar el tema de esta canción al inicio de cada película que se hiciera, junto con la imagen del castillo de *Disneyland* y algunos efectos especiales. Por lo tanto, hasta la fecha, esta canción acompaña al logo oficial de la empresa Disney, variando a veces el ritmo y los visuales, pero conservando las primeras notas de “*When you wish upon a star*”. También esta dinámica se puede ver al inicio de las películas de Pixar y otras con marca Disney. Lugares adicionales donde se escucha este tema es en los cruceros *Disney Cruise Line* y en los parques de diversiones, sobre todo cuando se lanzan los fuegos artificiales o en los desfiles. El motivo de elegir esta canción fue la magia que transmitía la música y el canto, además, por supuesto, de la letra que habla sobre no rendirse al querer cumplir un sueño o deseo; mensaje que Walt Disney ha sostenido desde los inicios de su compañía. Otros usuarios relacionan esta canción con el inicio de la segunda guerra mundial, la cual pudo haber brindado esperanza durante esos tiempos.

La organización de cine AFI (*American Film Institute*) colocó esta canción en el puesto número #7 de su lista “Las 100 canciones más representativas del cine estadounidense” en el año 2004. También llegó a ser primer lugar de las listas *Billboard Record Buying Guide* y hasta ganó

el premio de la Academia de Artes Cinematográficas (*Oscars*) en la categoría de “Mejor canción” en 1940. La reconocida revista *Entertainment Weekly* (EW) hizo en el 2017 su lista de “Las mejores canciones de Disney de todos los tiempos”, colocándola en primer lugar y opinando, “In Cliff Edwards’ sweetly melancholy vibrato, Jiminy Cricket introduces us to the very ethos of these films. All of the hope and optimism of the Disney brand is stated as plain fact”. Respecto a las opiniones del público, se pueden encontrar en portales de Internet comentarios sobre la gran melancolía y “magia” que esta canción genera, además de provocar llanto y alegría. Por otro lado, Rierola (2001) agrega, “contains the sentimental characteristics of a narrative poem of popular origin, having short stanzas all sung to the same melody” (p. 50).

Otro dato adicional es que en 2003, Bourne Co. Music Publishers, disquera que poseía los derechos de autor de esta pista, demandó a los productores de la serie *Family Guy* (1999-2018) por hacer una parodia de la canción con temáticas de religión en uno de sus episodios. No obstante, la demanda no procedió pues no se estaban infringiendo los derechos de autor.

Como se ha relatado en la página 61, Walt Disney le propuso una traducción a Edmundo Santos cuando éste criticó el doblaje de las canciones de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) en un programa de radio en Tijuana. Dicha canción era “*When you wish upon a star*”, y Santos se dispuso a traducirla durante el trayecto que hizo en autobús de Estados Unidos a México, después de ser llamado a las oficinas de Disney. La traducción que se eligió para el título fue “La estrella azul”. Walt Disney aceptó incluir esta canción en la versión en español de la película *Pinocchio* (1940), además de encomendarle la adaptación del resto de las canciones, una vez que estuvo contratado, según datos de Herrero (2014:13). No obstante, existen algunos artículos que niegan que Disney haya incluido la versión de Santos en la película, ejemplo, el de Iglesias (2009:48); no obstante, en muchos sitios web (como Secondhandsongs.com y Doblajedisney.com) confirman a Santos como el adaptador oficial de esta canción en español.

El intérprete de esta versión en español fue el actor argentino, Pablo Palitos; en este caso no hubo colaboraciones con otros cantantes, como en la versión en inglés. Años más tarde se haría un *cover* de esta canción, interpretado por la cantante pop mexicana, Paty Cantú, en el disco *We Love Disney Latino* (2016), donde se rinde tributo a los temas más significativos de Disney.

Finalmente, es necesario recalcar que sólo existe una versión en español de esta canción, que fue durante la época del español neutro en los doblajes de Disney. Además de que ni la canción,

ni la película obtuvieron el impacto deseado en Latinoamérica, como sucedió en Estados Unidos. Pese a ello, algunas opiniones que se leen en los portales de Internet son acerca de la impresionante voz de Pablo Palitos al interpretar este tema y que la canción “causa escalofríos”.

2.3.2. Descripción de la canción “Parte de él” de *La Sirenita* (1989) y su impacto

La canción “*Part of your world*” de la película *The Little Mermaid* o “La Sirenita” de 1989 (dirigida por Ron Clements y John Musker) fue escrita por Howard Ashman, compuesta por Alan Menken e interpretada por Jodi Benson. Ella interpreta al personaje de Ariel, participando en los diálogos y canciones. Al principio este tema iba a tratar sobre el enamoramiento que Ariel siente hacia el príncipe Eric; no obstante, se decidió que escribir una letra sobre su deseo de ser humana iba a expresar más profundidad e iba a ser más exitoso. De hecho, más diferencias creativas se dieron entre los directores y los compositores respecto a la letra. Otro asunto que aconteció fue una orden del jefe ejecutivo de quitar la canción por temor a aburrir a los niños pero, gracias a unas pruebas, se demostró que el público sí la disfrutaba. Como fue esperado, la crítica aclamó la canción (y también la voz de Jodi Benson), colocándola en los lugares más altos de las listas de mejores canciones de Disney; a su vez, varios artistas de distintos géneros grabaron *covers* de ella.

Para seleccionar a la cantante que interpretaría este tema, se hizo un casting intensivo donde las participantes tenían que mandar una muestra de forma anónima. Jodi Benson fue finalmente seleccionada, y para la grabación recibió instrucciones muy específicas: tenía que cantar, pero al mismo tiempo dar un monólogo; tenía que interpretar con mucha intensidad y evitar susurrar; debía sonar lo más natural posible, entre otras cosas. No es común que un compositor dé órdenes desde una cabina durante la grabación oficial, pero esta práctica ayudó mucho a Benson. Además la cantante pidió un tipo de iluminación específica para dar la ilusión de que estaba bajo del agua. Todo este proceso fue grabado en el momento y se encuentra en la plataforma *Youtube*. En algunas versiones de VHS se reemplazó la canción de los créditos finales, “*Under the sea*” por “*Part of your world*”, junto con un clip de Benson cantando, aunque no en la cabina. También se organizaron conciertos (aún hasta la fecha) e interpretaciones en vivo en el parque, *Disneyland*.

A raíz de que el público se sentía identificado con la letra, los medios consideraron la letra “fresca”, a comparación de canciones anteriores de Disney, sirviendo como tema para distintas causas, como el feminismo; además de que trataba el tema de la rebeldía, el sentido de la independencia, de querer algo más de lo que se tiene, o más bien, de romper las expectativas que

el mundo tiene de uno mismo, y hasta acerca del romance prohibido. Otros artículos confirman que la comunidad homosexual también se identificaba con “*Part of your world*” debido al sentido de la letra y a que el compositor, Howard Ashman, de igual forma era *gay*; tal información la ofrece Griffin (2000:150).

Si bien esta canción fue aclamada por la crítica, el éxito de “*Kiss the girl*” y “*Under the sea*” fue más evidente; incluso fueron nominadas al premio de la Academia de Artes Cinematográficas (*Oscars*) en la categoría de “Mejor canción”, siendo “*Under the sea*” la ganadora en 1990. Algunos medios expresaron indignación al no ver a “*Part of your world*” ni siquiera nominada. No obstante, de los tres temas musicales, la compañía decidió tomar las notas de esta última canción para incluirlas en los desfiles y shows de *Disneyland*.

The Little Mermaid (1989) fue la última película en ser doblada al español neutro (el cual algunos medios consideran como latino), sin embargo lanzaron una versión en español de España en 1998 y, según datos de Herrero (2014), “hubo tantas quejas que Disney Ibérica se vio obligada a retirar todas las copias del mercado, rescatar la versión en español neutro y volver a comercializarla” (p. 20). Empero, en la plataforma *Youtube* se logró recuperar algunas canciones de esta película con el español de España, incluyendo “*Part of your world*”, donde se escuchan letras repetidas de la versión en español neutro/ latino.

La canción doblada fue grabada en Intersound, Inc., ubicado en Hollywood (tal empresa abrió una sucursal en México, pero cerró en 2006) y fue supervisada por Javier Pontón y traducida por Mireya Villalonga. El personaje de Ariel fue doblado por Gabriela León, pero las canciones fueron interpretadas por la californiana Isela Sotelo, quien es actualmente directora de la escuela Los Angeles Music and Art School (LAMUSART); además interpretó las partes cantadas del personaje de Vanessa (Úrsula humana), puesto que en la película roba la voz de Ariel. El título de la pista se tradujo como “Parte de él”.

En Latinoamérica, al igual que en Estados Unidos, la canción fue aclamada, sobre todo por la voz de las cantantes, pero, “*Under the sea*” y “*Kiss the girl*” fueron las que se robaron el foco también y gozaron de una fama ascendente, que hasta la fecha sigue viva. Algo curioso es que las notas de “*Part of your world*”, las cuales se pueden escuchar con claridad en la escena donde la bruja Úrsula roba la voz de Ariel, son más coreadas e incluso recordadas que la misma letra de la canción, al menos en México. En portales de Internet se comenta que la versión en español es

superior a la original en inglés, debido a un mayor rango de emotividad en el canto; dicha opinión es compartida por españoles e incluso algunos estadounidenses.

2.3.3. Descripción de la canción “Un mundo ideal” de *Aladdín* (1992) y su impacto

La canción “*A whole new world*” de la película *Aladdin* o “Aladdín” de 1992 (dirigida por John Musker y Ron Clements) fue compuesta por Alan Menken y escrita por el galardonado Tim Rice, quien fungió como reemplazo de Howard Ashman, debido al fallecimiento de éste. Además la cantan dos personajes, Aladdin y Jasmine, que fueron interpretados por Scott Weinger y Linda Larkin, mientras que las canciones fueron entonadas por Brad Kane y Lea Salonga (quienes tenían 19 y 21 años, respectivamente). Fue grabada en la ciudad de Nueva York, y se incluyó un *cover* en balada pop durante los créditos finales del filme, interpretado por Peabo Bryson y Regina Belle. Otras versiones se han grabado y se siguen grabando aún en 2018, en diversos géneros musicales, como el hip-hop y el metal pesado.

La canción ha sido un éxito desde el estreno de su película, recibiendo críticas mayormente positivas, y ganando importantes premios y reconocimientos alrededor del mundo. La revista *Entertainment Weekly* (EW) la colocó en el lugar número #5 en su lista “Las mejores canciones de Disney de todos los tiempos”, publicada en 2017, y escribió, “A street rat romances a princess in this Oscar-winning ballad that melodically soars and dips like the magic carpet they ride. It’s an irresistible duet—consider it Disney’s musical equivalent of a perfect first date”. Además, como menciona la reseña, ganó el *Oscar* (Premios de la Academia de Artes Cinematográficas) en la categoría “Mejor canción” en 1993; en dicha ceremonia Brad Kane y Lea Salonga interpretaron en vivo, disfrazados como sus personajes. Otro premio que ha recibido es el Grammy a “Mejor canción del año” en la edición número 36, siendo la única canción de Disney hasta la fecha que tiene este galardón. *Billboard Hot 100* también la colocó en el sitio número #1 de su lista, desbancando a Whitney Houston con su tema “*I will always love you*”; “*A whole new world*” ha sido la única canción de Disney hasta la fecha en estar en el primer sitio de tal categoría de *Billboard*.

Esta pista, al igual que las anteriores mencionadas “*When you wish upon a star*” y “*Part of your world*”, se puede escuchar en los parques de Disney. Además, como dato extra, es uno de los pocos duetos que existen en Disney hasta la fecha entre un príncipe y una princesa. Acerca de la letra, Rierola (2001:252) opina:

“both characters discover the world while flying on a magic carpet, and at the same time they realise they love each other. It is a sweet romantic ballad for two voices with a slow rhythm. When Aladdin sings, we notice he is the enchanter. His purpose is to influence the Princess through magic lyrics with appealing and fascinating connotations”.

Se considera una canción romántica y su letra posee connotaciones de libertad y descubrimiento.

Lo más reciente que se ha sabido de la canción es que Kane y Salonga la reinterpretaron en vivo en el programa *Good Morning America* (1975-2018) en el 2015, junto con el compositor Alan Menken, a cargo del piano; esto causó reacciones positivas sobre la química de los actores y sus voces tan parecidas a la grabación original.

Aladdin (1992) fue parte de la era de películas Disney que ya tenían su versión en español latino y versión en español de España, olvidando la técnica del español neutro. Acorde a esto, Repullés (2015) opina, “El resultado es un buen trabajo en el que ya se empieza a dejar de lado el español neutro para imprimir un claro acento mexicano.” (p. 97). Esta vez el doblaje de Latinoamérica fue en los estudios Candiani Dubbing Studios en México; la traducción la realizó Walter Pesqueira y el supervisor fue Rubén Trujillo. Éste recontrató a varios actores que habían participado en *The Little Mermaid* (1989). Para el personaje de Aladdín participó el famoso actor Demián Bichir (quien había sido el príncipe Eric en “La Sirenita”), y para Jasmine fue Maggie Vera, quien se encargó de los diálogos, y Analí (una actriz peruana) de las canciones. También se realizó un *cover* oficial con las voces de Ricardo Montaner y Michelle Early, fungiendo como la versión español latino del tema interpretado por Peabo Bryson y Regina Belle, con toques de balada pop. Si bien la voz de Montaner en esta interpretación fue del gusto del público, Early no tuvo la misma suerte en ese aspecto. En el disco *We Love Disney Latino* (2016), donde se recopilan varios éxitos de Disney, se puede escuchar otro *cover* a cargo de Luciano Pereyra.

A diferencia de las canciones ya mencionadas, “*When you wish upon a star*” y “*Part of your world*”, “*A whole new world*” (o “Un mundo ideal”, título que se eligió en las dos versiones en español) tuvo un éxito eminente, no sólo dentro de los medios sino también entre el público

latinoamericano. Por su temática romántica, el tema solía reproducirse durante bodas y fiestas de XV años, especialmente la versión de Montaner y Michelle. En 2018 se organizó el musical “Un mundo ideal: Tributo a Aladdín”, hecho por Producciones Rompehielos en el teatro Manzanares, ubicado en España. A su vez, Theatre Properties, otra compañía de teatro española, ya había hecho un musical llamado “Aladdín, el musical”, que tuvo su gira de forma exitosa en México.

2.3.4. Descripción de la canción “El ciclo sin fin” de *El Rey León* (1994) y su impacto

La canción “*Circle of life*” de la película *The Lion King* o “El Rey León” de 1994 (dirigida por Roger Allers y Rob Minkoff) fue compuesta por Elton John y escrita por Tim Rice. Carmen Twillie se encargó de interpretar las partes en inglés del tema, mientras que Lebo M. canta el inicio en idioma zulú (nunca se tradujo esa parte en otros idiomas). Las letras se escribieron primero, y después se compuso la música en una sesión de hora y media, según datos del libro “*The new illustrated treasury of Disney songs*”, publicado por la misma compañía en 1998. Elton John realizó un *cover* de esta canción en género pop, cambiando un poco la letra, y haciendo colaboración con *London Community Gospel Choir*, un grupo de coro británico. De forma natural, existen más versiones; una que se destacó fue la lanzada por el canal Disney Channel en 2003, bajo la voz de varios cantantes pop adolescentes que laboraban en el canal en ese entonces. El tema original fue en parte grabado en Santa Monica, California, y en Mmabatho, Sudáfrica.

La obra de teatro de *The Lion King* (1994) se considera casi tan crucial como la misma película, y también abre con “*Circle of life*”. Hay una variedad de actores que han interpretado el tema durante el musical, considerando también que esta obra se ha adaptado a varios idiomas alrededor del mundo. Al mismo tiempo, se han hecho conciertos, sobre todo orquestales, tocando no sólo las canciones con letra, sino también la banda sonora dirigida en vivo por el mismo Hans Zimmer, quien fue responsable de esa parte.

La canción ha tenido un gran impacto en la cultura pop, lo cual se ve reflejado en interminables tributos y parodias que se han hecho en otras series y películas; algunos ejemplos son: *Animaniacs* (1993-1998), *Doctor Who* (1963-2018), *Chicken Little* (2005), *South Park* (1997-2018), entre otros. Incluso el expresidente de los Estados Unidos, Barack Obama, la utilizó en uno de sus discursos. Además, el tema se puede escuchar en los parques de diversiones de Disney, sobre todo en el *Disney’s Animal Kingdom*. Adicional a esa información, la canción fue muy

popular en la radio, logrando lugares altos en las listas (*Charts*) alrededor del mundo. Sin dejar de lado el hecho de que fue nominada a los premios de la Academia de Artes Cinematográficas (*Oscars*), junto con “*Hakuna Matata*” y “*Can you feel the love tonight*”, siendo ésta última la ganadora en la categoría a “Mejor canción” en 1994.

Si bien la música estilo africano de esta pista fue aclamada por el público, también lo fue su letra acerca de la aceptación de la naturaleza en la que estamos rodeados y buscar nuestro sitio en ella. Rierola (2001:256) da una opinión más acertada al respecto:

“The first song, (...), is perhaps the most meaningful to the topic of the film. It is about interrelation. We are all bound together and our actions are important to us and to everybody else. The music supervisor (...) did a great job of giving it a strong African flavour. He introduced authentic Zulu chanting style (*sic*), choral arrangements, rhythm and musical instruments all associated with Africa. By doing so, he added another dimension to the emotion this song already inspired”.

Fue en Grabaciones y Doblajes Internacionales S.A. donde se realizó el doblaje de *The Lion King* (1994) al español latino. Ahí se utilizó por primera vez la tecnología del sonido digital, que en ese entonces no estaba disponible en América Latina. Walter Pesqueira, ya con algunos éxitos bajo el brazo, dirigió este doblaje junto con Javier Pontón y otros. Se recontrataron algunos actores que ya eran de confianza en el estudio y no dejaban duda de su talento; además se encomendó a la neoyorquina Táta Vega la tarea de interpretar “*Circle of life*”, que se tradujo como “El ciclo sin fin” en español latino, y “El ciclo de la vida” en España. Táta Vega también cantó la versión española, variando su acento y tono de voz. Además los versos en zulú que Lebo M. interpretó se conservaron intraducibles.

En 2016 salió el *cover* de esta canción, en el álbum *We Love Disney Latino*, a cargo de Alejandro Fernández y su hija, Camila Fernández, en un estilo más rock-pop. Además, en el teatro Ricardo Castro, ubicado en la Ciudad de México, se puede encontrar la obra de teatro “El ciclo sin fin”, basado en la trama de *The Lion King* (1994), y se presenta periódicamente.

Esta canción, al igual que “*Hakuna Matata*”, tuvo una aceptación increíble en regiones latinoamericanas, debido a la intensidad de su música y letra. Leiva y González (2000:149) comentan respecto a eso:

“La música juega un importante papel. Se alternan la música sinfónica instrumental –incorporando pinceladas de ritmos étnicos– con operetas y coreografías. Diversos estilos combinados entre sí para ir alternando dramatismo, romanticismo y franca emoción «El ciclo sin fin» funciona como un himno”

No es un estilo al que estén acostumbrados los latinos, por lo que en los noventas resultó algo novedoso y hermoso. En portales de Internet se encuentran opiniones expresando que la escena junto con la canción es de las mejores introducciones que existen en Disney; también que “causa llanto” y bromas excesivas respecto a lo que pudieran decir los versos en zulú.

2.3.5. Descripción de la canción “Libre soy” de *Frozen: Una Aventura Congelada* (2013) y su impacto

La canción “*Let it go*” pertenece a la película *Frozen* (2013) o “Frozen: Una aventura congelada” en Latinoamérica y “Frozen: El reino del hielo” en España, la cual fue dirigida por Chris Buck y Jennifer Lee. La composición musical y las letras estuvieron en manos de los esposos Robert Lopez y Kristen Anderson-Lopez, y la interpretación fue realizada por la actriz y cantante de Broadway, Idina Menzel, quien dobló al personaje de Elsa en su versión adulta. En un principio los productores querían que Elsa fuera una villana, pero al final se decidió que sólo fuera un personaje incomprendido, cosa que expresa esta canción. Los esposos Lopez habían producido otros temas, pero fueron rechazados hasta la llegada de “*Let it go*”, siempre tomando en cuenta el tipo de voz de Idina Menzel. Según datos de Keegan (2013), durante sus composiciones tenían un letrero que decía “*Elsa’s Badass Song*”, cuyo significado era algo que intentaban expresar en la letra. Inclusive se inspiraron en los personajes de Bella de *Beauty and the Beast* (1991) y Ariel de *The Little Mermaid* (1989), lo que provocó que algunos usuarios en Internet compararan “*Part of your world*” con esta pista debido a ese “sentido de liberación”; hasta Coates (2014) del periódico *New York Times* (Decider.com) publicó un artículo sobre ello.

Como en muchos filmes, se integró un *cover* pop en la escena de créditos finales; éste fue en voz de la popular cantante y actriz Demi Lovato, quien interpretó una versión más simplificada y editada de “*Let it go*”. De hecho, de todas las canciones Disney, ésta es la que cuenta con más

covers alrededor del mundo, por lo tanto, está doblada a aproximadamente cincuenta idiomas. En 2014 los estudios Disney lanzaron un álbum recopilatorio llamado “*Let It Go: The Complete Set*” con cuarenta y dos versiones de la canción.

Los medios y los críticos aplaudieron esta canción, lo que la ubicó en importantes lugares en listas musicales (*Charts*) a nivel mundial; lo más destacado fue estar entre los primeros cinco sitios del *Billboard Hot 100*. Respecto a premios ganados, obtuvo el Grammy en la categoría de “Mejor canción escrita para una película, televisión u otro medio visual” en 2015, y el *Oscar* (Academia de Artes Cinematográficas) en la categoría “Mejor canción” en 2014. Se estima que esta pista vendió alrededor de 10.9 millones de copias sólo en 2014, según el portal IFPI, una organización que protege los derechos de autor en la industria musical.

Comparado con el resto de las canciones mencionadas en este estudio, este tema salió a la luz en una época donde el Internet estaba y está aún en su apogeo, trayéndole inmensa atención entre el público y colocándola como un fuerte influyente en la nueva cultura pop, además de tener contundente éxito entre el público infantil. Los estudios Disney subieron la canción a la plataforma *Youtube*, la cual cuenta hasta mayo del 2018 con más de mil cuatrocientos setenta millones de vistas; número que no ha sido superado por ninguna otra canción de Disney. Además los medios y usuarios dieron opiniones mezcladas, algunos calificándola como “sobrevalorada” y “no merecedora del éxito”. Algunas polémicas surgieron a partir de la canción: una fue la sospecha de que abordaba el tema de la homosexualidad, algo que la directora Jennifer Lee no negó, ni afirmó en una entrevista con el periódico *The Big Issue* (Gettell, 2014). Otro acontecimiento fue la demanda del cantante chileno Jaime Ciero por un plagio a su canción “Vuela” (2008), lo cual no procedió.

La canción “*Let it go*” fue traducida como “Libre soy” en Latinoamérica y como “¡Suéltalo!” en España. El doblaje latino se realizó en el Taller Acústico S.C., ubicado en el Distrito Federal, y estuvo a cargo de Pepe Toño Macías; en cuanto a la traducción, Katya Ojeda fue la responsable. La intérprete fue la cantante, actriz de teatro y ex participante de “La Voz... México” (2011-2018), Carmen Sarahí, quien también dobla los diálogos del personaje Elsa. La letrista Gaby Cárdenas fue quien contactó a Sarahí para que hiciera una prueba en los estudios, a pesar de que ésta contaba con muy poca experiencia en el doblaje y con ningún estudio profesional en esa área. Al final logró quedarse con el papel y, en palabras de ella, disfrutó tanto el proceso que incluso llegó a llorar

durante las grabaciones (información del portal Cineenlinea.net, 2013). Puesto que la mayor parte del filme se conforma por canciones, los diálogos se terminaron de grabar en un día; en cambio, se planeó una sesión por separado para “*Let it go*”, debido a su dificultad vocal.

Esta versión en latino fue tan popular que logró llamar la atención de extranjeros también, los cuales enviaban cartas de admiración a la cantante, acorde a datos que ella ofreció en una entrevista con el portal CineNT en 2015. Además se lanzó un *cover* al español latino a cargo de la estrella de Disney Channel Latinoamérica, Martina Stoessel, que aparece al final de los créditos.

La influencia de esta canción en los países de habla hispana fue igual de transcendental que en Estados Unidos, sin tomar en cuenta que también la mercadotecnia de la película *Frozen* (2013) hizo “*boom*”; no sólo las niñas estaban adquiriendo productos, sino también adolescentes y adultos. El personaje de Elsa fungió por un tiempo como un modelo a seguir entre las latinas jóvenes, debido a su seguridad y belleza. Por otro lado, en cuestión de Internet, la canción que se encuentra en la plataforma *Youtube* cuenta, hasta mayo 2018, con más de ciento sesenta y seis millones de visitas; la mayoría de comentarios expresa un agrado por la letra y la escena, los cuales ya ofrecen algo distinto a lo que se tiene acostumbrado de Disney.

Capítulo 3 - Metodología

En el capítulo 3 se describe la:

3.0 Metodología: Se explicará en este apartado los tipos de métodos de investigación que serán utilizados, la descripción técnica de los objetos de estudio, la forma en que se seleccionaron dichas muestras y los pasos que han de seguirse para desarrollar los resultados en el siguiente capítulo de este trabajo, incluyendo los instrumentos que fungirán como apoyo. Para su fácil lectura, se ha dividido en cuatro apartados:

3.1. TIPOS DE METODOLOGÍAS SELECCIONADAS

3.2. DESCRIPCIÓN DE LAS MUESTRAS DE ESTUDIO

3.3. PROCESO DE SELECCIÓN DE LAS MUESTRAS DE ESTUDIO

3.4. PROCEDIMIENTOS PARA LA REDACCIÓN DE RESULTADOS

3.1. Tipos de metodologías

Los tipos de métodos investigativos que forman a este estudio son el cualitativo y el descriptivo. En este estudio se utilizaron los esquemas propuestos por Sampieri, Fernández y Baptista, quienes ofrecen conceptos para cada uno; para el método cualitativo, definen (2014), “Utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación” (p. 7). En efecto, en este trabajo hubo recolección de datos, que de manera posterior serán sometidos a análisis, cumpliendo a su vez los objetivos propuestos al principio. Además los datos cualitativos son (2014), “Evidencia o información simbólica verbal, audiovisual o en forma de texto e imágenes” (p. 9). A través del texto se han podido observar gráficas y tablas para representar cierta información, dinámica que continuará en el resto del documento. A continuación se presentan en la Figura 5 los pasos que proponen Sampieri, Fernández y Baptista para realizar una investigación cualitativa. Aunque no se detallará cada uno, resulta vital puntualizar que este trabajo ha llegado a la Fase 6 y el resto se proseguirá en el siguiente capítulo.

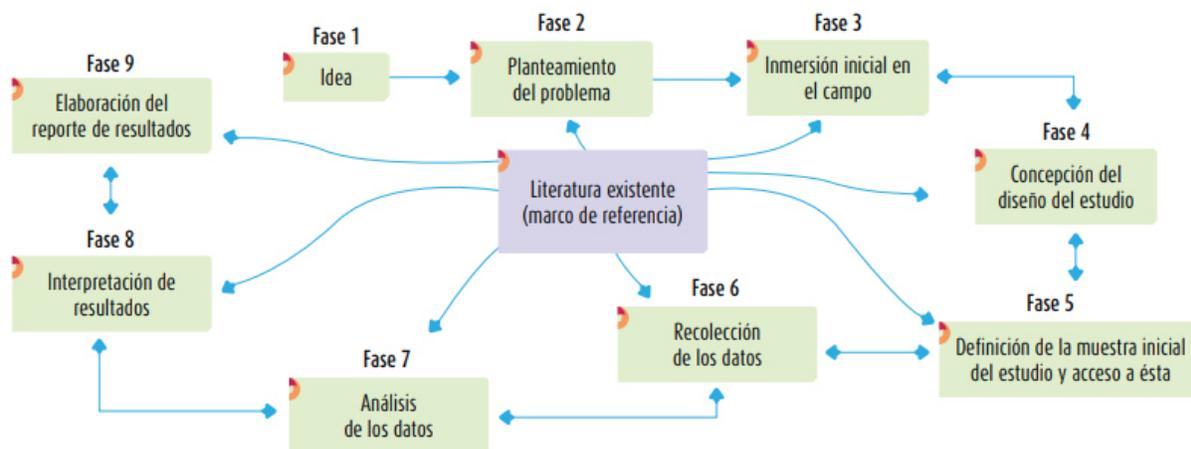


Figura 5. Proceso cualitativo, propuesto por Sampieri, Fernández y Baptista (2014).

En el caso del método descriptivo, Sampieri, Fernández y Baptista dicen (2014), “Busca especificar propiedades y características importantes de cualquier fenómeno que se analice. Describe tendencias de un grupo o población.” (p. 92). Aunque el análisis no tiene cabida en este alcance propuesto, sí se realiza una descripción detallada de las muestras en el capítulo del Marco

Teórico, razón por la que se considera este método como parte de esta investigación. No obstante, no hay una serie determinada de pasos a seguir, como se observó en la Figura 5.

3.2. Descripción de las muestras de estudio

Para fines del análisis a realizar en el siguiente capítulo, se desplegarán en este apartado los siguientes descriptores para los cinco objetos de estudio seleccionados: Nombre de la canción original, nombre traducido al español latino (los cuales serán manejados a través del resto de la investigación como Canciones A, B, C, D y E), fecha de lanzamiento, compositor(es), autor(es), traductor(es), intérprete(s) en inglés y en español latino, nombre del álbum, duración, la cantidad de extractos (éstos serán numerados durante los resultados), la cantidad de versos (serán numerados también) y el número de palabras (conteo manual).

CANCIÓN A: *When you wish upon a star* (inglés) / La estrella azul (español).

Fecha de lanzamiento: 9 de febrero de 1940.

Compositores: Leigh Harline y Ned Washington.

Autores: Leigh Harline y Ned Washington.

Traductor: Edmundo Santos.

Intérpretes: Cliff Edwards (inglés) / Pablo Palitos (español).

Nombre del álbum: *Pinocchio (Original Motion Picture Soundtrack)*.

Duración: 3:16

Cantidad de extractos: 8

Cantidad de versos: 16

Número de palabras: 81 (inglés) / 64 (español).

CANCIÓN B: *Part of your world* (inglés) / Parte de él (español).

Fecha de lanzamiento: 13 de octubre de 1989.

Compositor: Alan Menken.

Autor: Howard Ashman.

Traductor: Mireya Villalonga.

Intérpretes: Jodi Benson (inglés) / Isela Sotelo (español).

Nombre del álbum: *The Little Mermaid: Original Walt Disney Records Soundtrack.*

Duración: 3:13

Cantidad de extractos: 21

Cantidad de versos: 55

Número de palabras: 245 (inglés) / 196 (español).

CANCIÓN C: *A whole new world* (inglés) / *Un mundo ideal* (español).

Fecha de lanzamiento: 31 de octubre de 1992.

Compositor: Alan Menken.

Autor: Tim Rice.

Traductor: Walter Pesqueira.

Intérpretes: Brad Kane y Lea Salonga (inglés) / Demián Bichir y Analí (español).

Nombre del álbum: *Aladdin: Original Motion Picture Soundtrack.*

Duración: 2:40

Cantidad de extractos: 20

Cantidad de versos: 44

Número de palabras: 217 (inglés) / 168 (español).

CANCIÓN D: *Circle of life* (inglés) / *El ciclo sin fin* (español).

Fecha de lanzamiento: 09 de agosto de 1994.

Compositor: Elton John.

Autor: Tim Rice.

Traductor: Omar Canals.

Intérpretes: Carmen Twillie (inglés) y Lebo M. (zulú) / Táta Vega (español) y Lebo M (zulú).

Nombre del álbum: *The Lion King: Original Motion Picture Soundtrack.*

Duración: 3:59

Cantidad de extractos: 12 (sin contar el zulú).

Cantidad de versos: 25 (sin contar el zulú).

Número de palabras: 132 (sólo inglés) y 178 (inglés con zulú) / 116 (sólo español) y 162 (español con zulú).

CANCIÓN E: *Let it go* (inglés) / Libre soy (español).

Fecha de lanzamiento: 25 de noviembre del 2013.

Compositores: Kristen Anderson-Lopez y Robert Lopez.

Autores: Kristen Anderson-Lopez y Robert Lopez.

Traductor: Katya Ojeda.

Intérpretes: Idina Menzel (inglés) / Carmen Sarahí (español).

Nombre del álbum: *Frozen (Original Motion Picture Soundtrack)*.

Duración: 3:44

Cantidad de extractos: 21

Cantidad de versos: 44

Número de palabras: 275 (inglés) / 210 (español).

3.3. Proceso de selección de las muestras de estudio

Disney cuenta con un aproximado, hasta mayo del 2018, de 534 películas, de las cuales 116 son totalmente animadas y 56 pertenecen sólo a la marca Walt Disney Animation Studios. Respecto a las canciones, hay un estimado de 368, de las que se han elegido sólo cinco, pertenecientes a cinco diferentes películas de Walt Disney Animation Studios.

Dichas pistas han sido seleccionadas mediante un proceso de revisión de diez listas (*tops*) ubicadas en distintos portales que recopilaban las mejores canciones de Disney; tales como *Entertainment Weekly*, *Youtube*, *Buzzfeed*, *Variety*, entre otros. Dicho contenido se consultó mediante un identificador de objetos digitales (DOI), utilizando una red de área local (LAN) en un ordenador portátil. La cantidad de elementos varió de lista en lista, pero los primeros cinco lugares se consideraron más relevantes para determinar los objetos de muestra finales.

En un principio se tenían cinco títulos tentativos, que fueron aumentando hasta quince. Se concentró la información en una matriz en archivo .xlsx (Anexo 1), donde se pueden observar los siguientes datos: Nombre de las canciones, año de publicación, *ranking* o sitio donde se ubicó en las listas, promedio obtenido de los *rankings*, fuentes que se consultaron y el número de menciones.

Se tomaron en consideración tres distintos medios para determinar los cinco objetos de estudio finales:

- El **promedio**; éste se calculó mediante la suma y división de los números de *ranking*, y a partir de ahí se seleccionaron las cinco muestras con el **menor** promedio (lo que significa que obtuvieron lugares altos en la listas, considerando que 1 es el sitio más alto).
- El siguiente fue el **número de menciones**; se sumó la cantidad de veces que obtuvo mención en las listas (*tops*) consultadas, tomando en cuenta las cinco muestras que contaran con las sumas más elevadas (siendo 10 el máximo sumado).
- Después se consideró el **número de veces que obtuvo el primer sitio** de tales listas (*tops*), eligiendo los cinco objetos con mayor cantidad de #1, si algunos se repetían, se daba prioridad a los dos medios anteriores.
- Finalmente se promediaron los resultados de los tres medios anteriores, obteniendo un concentrado de cinco muestras finales. Tales resultados variaron de los títulos tentativos que se tenían al principio.

3.4. Procedimiento para la redacción de resultados

Se explicarán a continuación los pasos a seguir para la redacción de resultados que se ubicarán en el siguiente capítulo. Los pasos del tres al siete se pueden visualizar de mejor forma en la Tabla 3.

1. Una vez seleccionadas las muestras (canciones), se recopilan en un archivo .doc las letras en inglés y en español latino. Tales se han obtenido de los portales Musica.com y Es.disney.wikia.com. Se revisó que no hubiera inconsistencias con la música, ni que tuvieran faltas ortográficas.
2. Puesto que no se cuentan con los álbumes compactos en físico, se recurrió al portal *Youtube* (el sitio de difusión más grande de videos en la red) para la descarga digital de las cinco muestras.
3. Cada canción es separada por extractos de dos o tres versos, dependiendo la melodía (en unos casos fue pertinente separar un solo verso) y se ubicarán en cinco tablas comparativas, con la letra en inglés del lado izquierdo y la letra en español del lado derecho. En la parte superior de la tabla se colocarán también los títulos (éstos no serán sometidos a análisis).

4. En cada tabla se encontrarán cinco casillas de verificación en una celda, que tendrán dos resultados: ✓ / ✗ (hay/ no hay). Dichas casillas serán los referentes propuestos por Peter Low (página 49) para el análisis de canciones traducidas. Para su fácil uso, serán nombrados: **Referente 1** (Cantabilidad), **Referente 2** (Ritmo), **Referente 3** (Rima), **Referente 4** (Naturalidad). Al Referente 2 se añadirá el número de sílabas.
5. En la parte inferior izquierda de los referentes, se colocará una celda llamada **Técnica**, donde se ubicará la técnica de traducción identificada en el extracto, de acuerdo con lo propuesto por Vinay y Darbelnet (página 33). Si no se encuentra una, se colocará un ✗.
6. En el lado derecho de la técnica, se encontrará una quinta casilla de verificación llamada **Referente 5**, también con dos resultados (✓/ ✗) donde se registrará si se identificó algún juego de palabra o no.
7. Debajo de la celda anterior se observará otra donde se explicará de forma breve, sin sobrepasar las cincuentaicinco palabras, la forma en que se adaptó la letra del inglés al español latino y, si hubo un juego de palabra, se explicará cómo se resolvió.

Título en inglés	Título en español
<i>Extracto 1</i> Letra en inglés	<i>Extracto 1</i> Letra en español
Referente 1 <input type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> <small>No. de sílabas</small>
Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input type="checkbox"/>
Técnica: <i>Técnica</i> / ✗	Referente 5 <input type="checkbox"/>
<i>Información breve</i>	

Tabla 3. Modelo de análisis de las muestras de estudio. Elaboración propia.

Capítulo 4 – Resultados del producto

En el capítulo 4 se describen los:

4.0 Resultados del producto: En este apartado se podrá observar la redacción de resultados del producto. Se han hecho cinco subdivisiones para una ubicación más eficaz de los objetos de estudio; en ellas se encontrará un apartado con el contexto (escena en la película de origen) de cada muestra (canción) y posteriormente su análisis concentrado en una tabla con el modelo propuesto (página 82). Cabe aclarar que durante la descripción del contexto se revelarán partes de la trama (*spoilers*). Además se incluirá al final de cada uno una breve reseña de la traducción en general.

- 4.1. CANCIÓN A
- 4.2. CANCIÓN B
- 4.3. CANCIÓN C
- 4.4. CANCIÓN D
- 4.5. CANCIÓN E

4.1. Canción A – *When you wish upon a star* (1940)

Contexto:

La canción A se puede escuchar durante los créditos iniciales de la película *Pinocchio* (1940) hasta abrir con el personaje de Pepe el Grillo, quien se encuentra sobre una mesa entonando los últimos versos de la canción. La letra está directamente relacionada con la escena donde el personaje de Gepetto despierta en medio de la noche y observa desde su cama una estrella muy brillante en el cielo y le pide que su títere, Pinocho, sea un niño de verdad. Al final de la película se puede volver a escuchar parte de la canción, cuando Pepe el Grillo, quien funge como la conciencia de Pinocho, sale por la ventana al ver que el deseo de Gepetto se ha cumplido por el hada azul. El grillito agradece a la estrella y ésta lo recompensa con un medallón de oro. En los anexos 2 y 3 se pueden ver imágenes de lo descrito.

Análisis:

<i>When you wish upon a star</i>	La estrella azul
<i>Extracto 1</i> V.1. When you wish upon a star, V.2. makes no difference who you are.	<i>Extracto 1</i> V.1. Si en la nocturnal quietud, V.2. ves brillar la estrella azul,
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>
	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>
	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	
El sentido del primer verso no fue transmitido, pero sí se habla en el segundo verso en español sobre la estrella referida. El significado del segundo verso en inglés fue omitido.	
<i>Extracto 2</i> V.3. Anything your heart desires, V.4. will come to you.	<i>Extracto 2</i> V.3. todo lo que pidas V.4. se realizará.

Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> 11	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
Cabe aclarar que el verso 4 en inglés rima con el verso 8 (you-do), cosa que no pasó en español. El verso 3 se tradujo omitiendo “your heart” y el sentido del verso 4 sí se logró transmitir, cambiando el punto de vista.			
<i>Extracto 3</i> V.5. If your heart is in your dream, V.6. no request is too extreme,		<i>Extracto 3</i> V.5. Si es muy grande tu ilusión, V.6. pídelo de corazón,	
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 14 vs 16	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
El sentido del verso 5 se transmitió sin ser literal, al igual que el verso 6; no obstante, la palabra “corazón” del verso 5 se cambió hacia el verso 6 en español.			
<i>Extracto 4</i> V.7. when you wish upon a star, V.8. as dreamers do.		<i>Extracto 4</i> V.7. y la estrella te sabrá V.8. así escuchar.	
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 11 vs 13	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
El verso 7 se tradujo de forma diferente que el verso 1, sin embargo el sentido se transmitió más en este extracto. El verso 8 no se transmitió pues el verso 7 en español se fusionó con el 8.			

<i>Extracto 5</i> V.9. Fate is kind, V.10. she brings to those who love	<i>Extracto 5</i> V.9. Al seguir, V.10. tu sino volverán		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input type="checkbox"/>
9			
Técnica: ✕	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
Los sentidos de los versos 9 y 10 se perdieron al traducirse, además de que los versos 9 y 10 en español carecen un poco de sentido, razón por la que la naturalidad no se cumplió. En cambio, la rima del verso 10 con el verso 11 se cumplió en español (volverán-hablarán).			
<i>Extracto 6</i> V.11. the sweet fulfillment of V.12. their secret longing.	<i>Extracto 6</i> V.11. las horas que hablarán V.12. de tiempos idos.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
11 vs 12			
Técnica: ✕	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
Ambos versos se pierden en la traducción, puesto que en español se dio un significado muy diferente, tanto en este extracto como en el anterior.			
<i>Extracto 7</i> V.13. Like a bolt out of the blue, V.14. fate steps in and sees you through.	<i>Extracto 7</i> V.13. En un rayo de ilusión, V.14. viene a ti la estrella azul.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
14 vs 18			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		

El verso 13 se ha adaptado, utilizando una metáfora igual que en inglés. En el verso 14 se acotaron dos verbos en uno (viene) y se omitió el sujeto (“fate”), pero el sentido sí se transmitió. Además la cantabilidad se logró a pesar de la discrepancia en el ritmo.			
<i>Extracto 8</i> V.15. When you wish upon a star, V.16. your dreams come true.	<i>Extracto 8</i> V.15. Lo que pidas al soñar, V.16. lo hará su luz.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
11 vs 12			
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
Aunque hay una adaptación adecuada de los versos 15 y 16, el sentido se desvía ligeramente porque el verbo “hará” no es explícito del significado de “come true”; además, por tercera vez el verso 15 se tradujo de forma distinta.			

Reseña:

Se pudo apreciar una traducción bastante diferente del texto original, pero que logra captar el sentido de él de cierta forma. La cantabilidad se mantuvo a pesar de muchas diferencias en ritmo (en seis de ocho extractos) y la falta de rima en algunos extractos (tres de ocho). La naturalidad sólo se vio modificada en un extracto. La técnica de traducción que más destacó fue la adaptación (seis veces), con sólo un caso de modulación, y en dos extractos hubo ausencia de técnicas. En cuanto a juegos de palabras, no hubo ninguno.

4.2. Canción B – *Part of your world* (1989)**Contexto:**

La canción B se puede escuchar en la película *The Little Mermaid* (1989), que funciona como tema principal del personaje de Ariel. De hecho se puede ubicar en cuatro momentos de la trama: En la primera escena, el cangrejo Sebastián sigue a Ariel y a su amigo el pez Flounders, quienes parecen tramar algo. Sebastián descubre entonces que Ariel guarda un sinfín de objetos pertenecientes al

mundo humano en su habitación. Flounders, al ver a Ariel triste, le pregunta qué sucede, a lo que ella canta esta canción, hablando sobre su deseo de ser humana, debido a la frustración de que su padre se niegue a que ella conozca el exterior. El segundo momento consiste en el rescate del príncipe Eric, quien estaba a punto de ahogarse en el mar; éste se encuentra desmayado en la arena mientras la sirena le canta, a lo que él logra escuchar un poco. Ella se aleja al oír ruidos, pero continúa la canción sobre una piedra, observando a Eric alejarse. Se puede volver a escuchar la melodía de esta pista cuando la bruja Úrsula le concede a la sirena su deseo de tener piernas a cambio de su voz, a lo que ella entona la canción, mientras su voz es absorbida por una concha de mar. Y también se oye al final, cuando Ariel, ya humana, está en su boda con el príncipe Eric, mientras se despide de su padre, quien aún es parte del mar. En los anexos 4, 5, 6 se pueden ver imágenes de lo descrito.

Análisis:

<i>Part of your world</i>	Parte de él
<p><i>Extracto 1</i></p> <p>V.1. Look at this stuff, V.2. isn't it neat? V.3. Wouldn't you think my collection's complete?</p>	<p><i>Extracto 1</i></p> <p>V.1. ¿Qué tengo aquí?, V.2. qué lindo es. V.3. Es un tesoro que descubrí.</p>
<p>Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/></p>
<p>Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/></p>
<p>Técnica: <i>Modulación, adaptación.</i></p>	<p>Referente 5 <input type="checkbox"/></p>
<p>Se detectó la modulación en el verso 1, mientras que en inglés hay un imperativo, en español se observa una auto-pregunta. En el verso 2 se cambia una pregunta por una afirmación; y en el verso 3 hay una adaptación adecuada aunque no exacta.</p>	
<p><i>Extracto 2</i></p> <p>V.4. Wouldn't you think I'm the girl,</p>	<p><i>Extracto 2</i></p> <p>V.4. Es muy simple decir,</p>

V.5. the girl who has everything?		V.5. que no hay más qué pedir.	
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 14 vs 13	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
El sentido de los versos 4 y 5 se ha transmitido de forma adecuada en español, a pesar de la omisión del vocablo “girl”, además se agregó una rima que no había en inglés (decir-pedir).			
<i>Extracto 3</i> V.6. Look at this trove, V.7. treasures untold. V.8. How many wonders can one cavern hold?		<i>Extracto 3</i> V.6. Que lo que ves V.7. a tu alrededor, V.8. tanta abundancia, tanto esplendor	
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 18 vs 21	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
El verso 7 parece haber sido adaptado más de cerca en el verso 3 en español, y el sentido de los versos 6 y 8 se ha transmitido adecuadamente en este extracto. Además, la rima se cumplió en español, aunque sólo en dos versos (alrededor-esplendor).			
<i>Extracto 4</i> V.9. Looking around here you'd think: V.10. "Sure, she's got everything".		<i>Extracto 4</i> V.9. me hace pensar que yo... V.10. no necesito más.	
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> 13	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>

Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
La modulación se cumplió en el verso 9 y no se tradujo el diálogo del verso 10, pero se hizo una adaptación adecuada y más melodiosa.	
<i>Extracto 5</i> V.11. I've got gadgets and gizmo's a-plenty, V.12. I've got whozits and whatzits galore.	<i>Extracto 5</i> V.11. Regalitos así tengo miles, V.12. aunque a veces no sepa qué son.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> 19 vs 20	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input checked="" type="checkbox"/>
Tantos los versos 11 y 12 se adaptaron juntos en el verso 11 en español, agregando un sentido nuevo en el verso 12 de español. Los juegos de palabras “whozits” y “whatzits” sólo se tradujeron como “regalitos”; además de que sólo se hizo una rima del verso 12 con el 13 (son-bobs).	
<i>Extracto 6</i> V.13. You want thing-a-ma-bobs? V.14. I've got twenty.	<i>Extracto 6</i> V.13. ¿Quieres un no-sé-ma-bobs? V.14. Tengo veinte.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> 10 vs 11	Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input type="checkbox"/>
Técnica: <i>Préstamo, literal, adaptación</i>	Referente 5 <input checked="" type="checkbox"/>
El verso 13 se ha traducido casi igual, excepto que el juego de palabra “thing-a-ma-bobs” (que hace referencia a objetos que Ariel desconoce) se adaptó distinto, haciendo un préstamo exacto de “bobs”. El verso 14 se tradujo igual, pero no rima con el verso 11 (veinte-miles).	

<i>Extracto 7</i> V.15. But who cares? V.16. No big deal, V.17. I want more...	<i>Extracto 7</i> V.15. Pero yo, V.16. en verdad, V.17. quiero más...		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> 9	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
Los versos 15 y 16 se adaptaron de forma distinta, pero transmitiendo el sentido con la frase “en verdad”; en cambio, el verso 17 se tradujo igual.			
<i>Extracto 8</i> V.18. I wanna be where the people are, V.19. I wanna see, wanna see 'em dancing,	<i>Extracto 8</i> V.18. Yo quiero ver algo especial, V.19. yo quiero ver una bella danza,		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> 19	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Transposición, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 18 se adaptó de forma adecuada, mientras que el verso 19 se tradujo de manera casi igual, a excepción que se omitió un “wanna see”, se agregó un adjetivo (bella) y se realizó una transposición de “dancing” por “danza”. El verso 18 en español sí logró rimar con el verso 22 (especial-original).			
<i>Extracto 9</i> V.20. walking around on those... V.21. What do you call 'em? Oh — feet!	<i>Extracto 9</i> V.20. y caminar con los... V.21. ¿Cómo se llaman? Ah, ¡pies!		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> 13	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>

Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
La traducción del verso 20 es casi exacta, pero no igual, y el verso 21 tuvo un cambio de punto de vista, pero también la traducción es casi la misma, además de que sí rima con el verso 25 (pies-pie).	
<i>Extracto 10</i> V.22. Flipping your fins you don't get too far, V.23. legs are required for jumpin', dancin',	<i>Extracto 10</i> V.22. Sólo nadar no es original, V.23. ¿por qué no tener un par de piernas?,
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 19 vs 20	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Hay una adaptación del verso 22, que transmite su sentido; en el verso 23 se traduce una afirmación como pregunta, manteniendo la palabra “legs-piernas”.	
<i>Extracto 11</i> V.24. strolling along down a... V.25. What's that word again? Street!	<i>Extracto 11</i> V.24. y salir a pasear... V.25. ¿Cómo dicen? ¡A pie!
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 12	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Ambos versos (24 y 25) se tradujeron casi iguales, excepto que “street” se cambió por “a pie”, lo cual resultó más adecuado.	
<i>Extracto 12</i>	<i>Extracto 12</i>

V.26. Up where they walk, V.27. up where they run, V.28. up where they stay all day in the sun,	V.26. Y poder ir V.27. a descubrir V.28. qué siento al estar ante el sol.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
17 vs 18			
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El sentido de los tres versos (26, 27 y 28) fue bien adaptado, cambiando el punto de vista del verso 28 del “ellos” al “yo”. La rima sólo se logró en dos versos (ir-descubrir), y no tres como en inglés.			
<i>Extracto 13</i> V.29. wandering free. V.30. Wish I could be V.31. part of that world.	<i>Extracto 13</i> V.29. No tiene fin, V.30. quiero saber, V.31. más mucho más.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
12			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El sentido del verso 29 no fue transmitido, mientras que en los versos 30 y 31 sí sucede. Además el verso 31 no fue traducido como el título. También faltaron las rimas (free-be).			
<i>Extracto 14</i> V.32. What would I give V.33. if I could live V.34. out of these waters?	<i>Extracto 14</i> V.32. ¿Qué debo dar V.33. para vivir V.34. fuera del agua?		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
13			

Técnica: <i>Literal</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Se consideró la técnica literal para los tres versos (32, 33, 34) aunque aún hay ligeras diferencias: No hay un condicional en el verso 33 en español, y la palabra “waters” se cambió por un singular “agua”. Además no hubo rima en español (give-live).	
<i>Extracto 15</i> V.35. What would I pay V.36. to spend a day V.37. warm on the sand?	<i>Extracto 15</i> V.35. ¿Qué hay que pagar V.36. para un día V.37. completo estar?
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input type="checkbox"/> 12 vs 15	
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
La traducción de los versos 35 y 36 fue casi igual, excepto por un cambio en el punto de vista, además el verbo “spend” se pasó al verso 37 en español como “estar”. Se omitieron las palabras del verso 37 y, aunque se intentó tener una rima entre “pagar” y “estar”, no funcionó melódicamente.	
<i>Extracto 16</i> V.38. Betcha on land, V.39. they understand. V.40. Bet they don't reprimand their daughters.	<i>Extracto 16</i> V.38. Pienso que allá V.39. lo entenderán, V.40. puesto que, no prohíben nada.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 17 vs 19	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>

El sentido de los versos 38 y 39 se transmitió de forma adecuada, con el reemplazo de la palabra “land” por “allá”; además se mantuvo la rima (allá-entenderán). Mientras que en el verso 40 su significado directo se cambió (en vez de reprimir hijas, se prohíben cosas).			
<i>Extracto 17</i> V.41. Bright young women, V.42. sick of swimming, V.43. ready to stand.	<i>Extracto 17</i> V.41. ¿Por qué habrían V.42. de impedirme V.43. ir a jugar?		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
12 vs 14			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El enfoque de los tres versos (41, 42, 43) se cambió por completo, para readaptarlo en una pregunta, que da a entender que Ariel no quiere límites. El sentido de todo este extracto conserva ese feminismo que según promueve la canción (más detalles en página 67), pero que no se transmite al español.			
<i>Extracto 18</i> V.44. And ready to know what the people know. V.45. Ask 'em my questions V.46. and get some answers.	<i>Extracto 18</i> V.44. A estudiar, ¿qué hay por saber? V.45. con mis preguntas V.46. y sus respuestas.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
20 vs 19			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
En el verso 44 se ha transformado una oración afirmativa a una pregunta (cambiando un poco el significado real), y en los versos 45 y 46 se han omitido los verbos, aunque la traducción es muy parecida.			

<i>Extracto 19</i> V.47. What's a fire and why does it... V.48. What's the word? V.49. Burn!	<i>Extracto 19</i> V.47. ¿Qué es fuego? ¿Qué es quemar? V.48. Lo podré... V.49. ¡ver!		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
12			
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
En el verso 47 se observa parte de una técnica literal; en el verso 48 se adaptó un poco su sentido, mientras que el verso 49 se tradujo en el verso 47 en español (burn-quemar).			
<i>Extracto 20</i> V.50. When's it my turn? V.51. Wouldn't I love, V.52. love to explore the shore up above?	<i>Extracto 20</i> V.50. ¿Cuándo me iré? V.51. Quiero explorar, V.52. sin importarme cuándo volver.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
17 vs 19			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 50 se tradujo casi igual, conservando la pregunta, cosa que no pasó con los versos 51 y 52. Además el verbo “explore” del verso 52 se pasó al verso 51 en español. El verso 52 en español es una adaptación libre y adecuada para el contexto. No se incluyeron rimas en español (love-above).			
<i>Extracto 21</i> V.53. Out of the sea, V.54. wish I could be V.55. part of that world.	<i>Extracto 21</i> V.53. El exterior, V.54. quiero formar V.55. parte de él.		

Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
12			
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
El verso 53 se transmitió correctamente sin ser literal, al igual que el verso 54, quitando el condicional, y en el verso 55 se simplificó “that world” como “él” (igual que el título de la canción). No hubo rima en español (sea-be).			

Reseña:

El sentido del texto en general se logró transmitir de forma correcta, aún sin traducir de forma literal cada verso. Además se detectó que el leve enfoque a la feminidad (aspecto cultural) no se vio reflejado en la letra en español. La cantabilidad se conservó en todos los extractos, con varias diferencias en el ritmo (once de veintiún extractos) y la falta de rima en muchos extractos (once de veintiuno). La naturalidad sólo se vio modificada en un extracto. La técnica que más destacó fue la adaptación (veinte veces), al igual que en la Canción A, pero aquí hubo cuatro casos de técnica literal, cinco casos de técnica de modulación, uno de préstamo y uno de transposición. En cuanto a juegos de palabras, se detectaron en dos extractos.

4.3. Canción C – *A whole new world* (1992)**Contexto:**

La canción C se puede escuchar en la película *Aladdin* (1992) en una escena donde el personaje de Aladdín logra subir al tejado del palacio donde vive la princesa Jasmine, con intenciones de platicar con ella. Ésta lo rechaza al principio, acostumbrada a que sólo la quieran conocer por interés. Sin embargo, Aladdín termina convenciéndola de subirse a su alfombra mágica para tomar un paseo. Estando arriba van volando encima de la ciudad ficticia de Agrabah, después visitan Egipto, pasan por Grecia y terminan en China. Todo esto mientras se entona la canción a dueto. La segunda escena donde se ubica el tema es al final, en la boda de Aladdín y Jasmine, montados de nuevo en la alfombra mágica. En los anexos 7 y 8 se pueden ver imágenes de lo descrito.

Análisis:

<i>A whole new world</i>	Un mundo ideal
<i>Extracto 1</i> V.1. I can show you the world, V.2. shining, shimmering, splendid.	<i>Extracto 1</i> V.1. Yo te quiero enseñar V.2. este mundo espléndido.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>
13 vs 15	
	Referente 3 <input type="checkbox"/>
	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 1 se tradujo igual, a excepción que la palabra “the world” se movió al segundo verso en español (este mundo). En el verso 2 sólo se tradujo el adjetivo “splendid”.	
<i>Extracto 2</i> V.3. Tell me, princess, V.4. now when did you last let your heart decide?	<i>Extracto 2</i> V.3. ven princesa V.4. y deja a tu corazón soñar.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>
14	
	Referente 3 <input type="checkbox"/>
	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 3 se tradujo muy parecido, pero el verso 4 se cambió de pregunta a una afirmación imperativa, conservando la palabra “heart” y cambiando “decide” por “soñar”.	
<i>Extracto 3</i> V.5. I can open your eyes, V.6. take you wonder by wonder,	<i>Extracto 3</i> V.5. Yo te puedo mostrar V.6. cosas maravillosas,

Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 13	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verbo “open” del verso 5 se transmitió de forma adecuada con el verbo “mostrar”, omitiendo la palabra “eyes”, mientras que en el verso 6 sólo se tradujo “wonder by wonder” como “cosas maravillosas”. Además ambos versos riman con los versos 7 y 8 (mostrar-volar y maravillosas-alfombra).	
<i>Extracto 4</i> V.7. over, sideways and under V.8. on a magic carpet ride.	<i>Extracto 4</i> V.7. con la magia de mi alfombra V.8. vamos a volar.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 14	
Técnica: <i>Transposición, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El sentido del verso 7 no fue transmitido, además de que no contiene un verbo, como el verso 8 en español. Y el verso 8 fue adaptado al verso 7 en español (como una cruz), haciendo una transposición de “magic” a “magia”.	
<i>Extracto 5</i> V.9. A whole new world, V.10. a new fantastic point of view.	<i>Extracto 5</i> V.9. Un mundo ideal, V.10. será fantástico encontrar
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 12 vs 14	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>

El verso 9 se ha traducido como el título, cambiando “new” por “ideal”, y en el verso 10 se cambió el sustantivo “point of view” por el verbo “encontrar”, traduciendo “fantastic” igual. La rima del verso 10 con el verso 15 no se hizo en español (view-knew).	
<i>Extracto 6</i> V.11. No one to tell us no, V.12. or where to go, V.13. or say we're only dreaming.	<i>Extracto 6</i> V.11. nadie que diga no, V.12. o a dónde ir, V.13. a aquéllos que se aman.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 17 vs 19
	Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Literal, modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 11 se tradujo casi de forma literal al igual que el verso 12, pero en el verso 13 se quitó el verbo “say” y el punto de vista cambia del “nosotros” a “ellos”, aunque al final se logra transmitir el sentido. Además no hay rima en español (no-go).	
<i>Extracto 7</i> V.14. A whole new world, V.15. a dazzling place I never knew.	<i>Extracto 7</i> V.14. Un mundo ideal, V.15. tan deslumbrante y nuevo,
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 12 vs 13
	Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
De nuevo el verso 14 se tradujo como en el verso 9, y el verso 15 transmitió su sentido, colocando sólo dos adjetivos (deslumbrante y nuevo).	
<i>Extracto 8</i> V.16. But when I'm way up here, V.17. it's crystal clear	<i>Extracto 8</i> V.16. donde ya vi al subir, V.17. con claridad,

V.18. that now I'm in a whole new world with you.	V.18. que ahora en un mundo ideal estoy.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 20 vs 23	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
Los tres versos (16, 17 y 18) se tradujeron casi de forma igual, haciendo pequeñas modificaciones y omitiendo “with you” del verso 18.			
<i>Extracto 9</i> V.19. Now I'm in a whole new world with you...	<i>Extracto 9</i> V.19. Ahora en un mundo ideal estoy...		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 9 vs 11	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 19 se tradujo igual que el verso 18, quitando el vocablo “que”.			
<i>Extracto 10</i> V.20. Unbelievable sights, V.21. indescribable feeling.	<i>Extracto 10</i> V.20. Fabulosa visión, V.21. sentimiento divino.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> 13	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 20 se tradujo casi igual, modificando el adjetivo “unbelievable” por “fabulosa” y cambiando el plural de “sights” por singular; cosa que sucedió también con el verso 21, un			

cambio de “indescribable” por “divino”. Además se pierde la rima del verso 21 con el 22 (feeling-freewheeling).	
<i>Extracto 11</i> V.22. Soaring, tumbling, freewheeling V.23. through an endless diamond sky.	<i>Extracto 11</i> V.22. Baja y sube y vuela V.23. hacia celestial región.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
14 vs 15	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Los verbos del verso 22 se cambiaron en español, además del tiempo gramatical (presente continuo por presente simple), y el verso 23 se adaptó de forma adecuada.	
<i>Extracto 12</i> V.24. A whole new world... V.25. Don't you dare close your eyes.	<i>Extracto 12</i> V.24. Un mundo ideal... V.25. Mira bien lo que hay.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
10 vs 11	
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 24 se tradujo igual que los versos 9 y 14, mientras el verso 25 se adaptó adecuadamente, cambiando el punto de vista (un negativo por un afirmativo). Además no hay rima del verso 25 con el verso 32 en español (eyes-surprise).	
<i>Extracto 13</i> V.26. A hundred thousand things to see. V.27. Hold your breath - it gets better...	<i>Extracto 13</i> V.26. Allí mil cosas voy a ver. V.27. Conteniendo el aliento...
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
15 vs 16	

Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 26 se tradujo casi de forma igual, añadiendo la palabra “allí” y cambiando el número, y en el verso 27 no se alcanzó a traducir “it gets better”, pero “hold your breath” se mantuvo. Además no hubo rima en español del verso 27 con el 34 (better-better).	
<i>Extracto 14</i> V.28. I'm like a shooting star, V.29. I've come so far, V.30. I can't go back to where I used to be...	<i>Extracto 14</i> V.28. Soy como azul estrella V.29. que se va, V.30. y nunca será igual ya otra vez...
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> 20 vs 22	Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 28 transmitió su sentido, sin ser literal, además hubo un cambio de punto de vista en el verso 29 (un “yo” por un “eso”), y de igual forma el verso 30 logró adaptarse, también con una modulación. Las rimas de los versos 28 y 29 no se respetaron (star-far).	
<i>Extracto 15</i> V.31. A whole new world... V.32. Every turn a surprise.	<i>Extracto 15</i> V.31. Un mundo ideal... V.32. Cada vuelta es sorpresa.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> 10 vs 13	Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 31 se ha adaptado igual que los versos 9, 14 y 24, mientras que el verso 32 se tradujo de forma literal, agregando un verbo al español (es).	

<i>Extracto 16</i> V.33. With new horizons to pursue... V.34. Every moment gets better.	<i>Extracto 16</i> V.33. Un horizonte nuevo abrir... V.34. Cada instante un relato.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
15 vs 18			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 33 se adaptó casi igual y de manera adecuada, con un singular de “horizons” y cambiando “pursue” por “abrir”. El verso 34 en español carece de verbo, pero transmite el sentido original.			
<i>Extracto 17</i> V.35. I'll chase them anywhere, V.36. there's time to spare, V.37. let me share this whole new world with you.	<i>Extracto 17</i> V.35. Hay que seguir sin fin, V.36. hasta el confín, V.37. juntos en un mundo ideal tú y yo.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
19 vs 22			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El sentido de los tres versos (35, 36 y 37) se ha adaptado de forma adecuada sin ser literal, colocando sólo un verbo (seguir) en el verso 35 en español. Además se respetó la rima entre los versos 35 y 36 (fin-confín).			
<i>Extracto 18</i> V.38. A whole new world... V.39. A whole new world...	<i>Extracto 18</i> V.38. Un mundo ideal... V.39. Un mundo ideal...		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
8 vs 10			

Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Los versos 38 y 39 se repiten y se tradujeron igual que los versos 9, 14, 24 y 31. La rima en inglés no se tomó en cuenta, debido a la repetición.	
<i>Extracto 19</i> V.40. That's where we'll be... V.41. That's where we'll be...	<i>Extracto 19</i> V.40. Que compartir... V.41. Que compartir...
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>	8
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Los versos 40 y 41 se repiten y se adaptaron de forma correcta, quitando el sujeto “we” y cambiando el verbo “be” por “compartir”. La rima en inglés tampoco se consideró, al igual que en el extracto 18.	
<i>Extracto 20</i> V.42. A thrilling chase... V.43. A wondrous place... V.44. For you and me...	<i>Extracto 20</i> V.42. Que alcanzar... V.43. Que contemplar... V.44. Tú junto a mí....
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>	12 vs 13
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Los versos 42 y 43 transmitieron su sentido, sin ser literales y agregando verbos en español que riman (alcanzar-contemplar). El verso 44 se tradujo casi igual, agregando un adjetivo (junto).	

Reseña:

Al igual que en las canciones A y B, el sentido del texto original es entendible en español, transmitiendo las matices de romance y libertad. La cantabilidad no se perdió en ningún extracto, a pesar de muchas diferencias en el ritmo (catorce de veinte) y las excesivas faltas de rima (en dieciséis de veinte extractos). La naturalidad no faltó en ningún extracto. La técnica más destacada fue la adaptación (veinte veces), además de detectar dos técnicas literales, tres técnicas de modulación y uno de transposición. No hubo ningún juego de palabra.

4.4. Canción D – *Circle of life* (1994)**Contexto:**

La canción D se puede escuchar justo en la primera escena de la película *The Lion King* (1994), abriendo con la salida del sol y ubicándonos en la sabana, donde todos los animales del sitio parecen dirigirse a una parte. Finalmente se reúnen frente a una gran roca, que es el lugar donde aterriza el ave Zazú, para felicitar al rey león (Mufasa) por el nacimiento de su hijo. También llega el mandril Rafiki, quien abraza al rey y se dirige hacia la madre, que resguarda al bebé en su regazo. El personaje de Rafiki hace un tipo de ritual (o bautizo), manchando la frente del pequeño con el jugo de una fruta y esparciéndole tierra. Acto seguido carga al cachorro y camina hacia la punta de la roca, donde lo levanta y lo introduce a los demás animales, los cuales enloquecen y después realizan una reverencia ante Simba, quien fungirá como el nuevo rey. La canción se puede volver a encontrar en la escena final, donde Simba, ya adulto, se encuentra en la punta de la misma roca, junto con sus amigos Timón y Pumba, y la nueva reina, Nala. Después los acompaña Rafiki, cargando en brazos y levantando al nuevo heredero a rey, repitiendo así el ciclo. En los anexos 9 y 10 se pueden ver imágenes de lo descrito.

Análisis:

*No se analizaron los versos en zulú, pues no se tradujeron a ningún idioma.

<i>Circle of life</i>	El ciclo sin fin
<i>Extracto 1</i>	<i>Extracto 1</i>
V.1. From the day we arrive on the planet,	V.1. Desde el día que al mundo llegamos,

V.2. and blinking, step into the sun.	V.2. y nos ciega el brillo del sol.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
18 vs 21			
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
En el verso 1 se observa la técnica literal, cambiando un poco el orden de la oración en español, y en el verso 2 hubo una adaptación de sentido, manteniendo la palabra “sun”. No se respetó la rima del verso 2 con el verso 6 (sun-found).			
<i>Extracto 2</i> V.3. There's more to see than can ever be seen, V.4. more to do than can ever be done.	<i>Extracto 2</i> V.3. Hay mucho más para ver de lo que se puede ver, V.4. más para hacer de lo que da el vigor.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
19 vs 26			
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
El verso 3 se tradujo de forma casi literal, respetando la rima o repetición que había en el mismo verso (ver-ver). Lo mismo casi sucede en el verso 4, excepto que se reemplaza “can ever be done” por “lo que da el vigor”, manteniendo el sentido original.			
<i>Extracto 3</i> V.5. There's far too much to take in here, V.6. more to find than can ever be found.	<i>Extracto 3</i> V.5. Son muchos más los tesoros V.6. de los que se podrán descubrir.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
17			
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	

El verso 5 logró transmitir su sentido, cambiando las palabras en español, mientras que el verso 6 se tradujo de forma muy parecida, cambiando el verbo en pasado perfecto (found) por un infinitivo (descubrir).	
<i>Extracto 4</i> V.7. But the sun's rolling high, V.8. through the sapphire sky, V.9. keeps great and small on the endless round.	<i>Extracto 4</i> V.7. Mas bajo la luz del sol, V.8. jamás habrá distinción, V.9. grandes y chicos han de convivir.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 21 vs 24
Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El sentido del verso 7 se ha adaptado adecuadamente, cambiando el punto de vista (high-bajo). El verso 8 se tradujo de forma muy distinta, pero igual manteniendo el sentido de todo el extracto. La frase “endless round” del verso 9 se transfirió al verso 10. Además se mantuvo la rima de los versos 7-8 (sol-distinción).	
<i>Extracto 5</i> V.10. It's the circle of life, V.11. and it moves us all,	<i>Extracto 5</i> V.10. En un ciclo sin fin V.11. que nos mueve a todos,
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 11 vs 13
Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 10 en español es una combinación entre el verso 10 y 9 en inglés, mientras que el verso 11 se tradujo de forma literal (cambiando “and” por “que”) y logra rimar con el verso 12 (todos-solos).	
<i>Extracto 6</i> V.12. through despair and hope,	<i>Extracto 6</i> V.12. y aunque estemos solos,

V.13. through faith and love,	V.13. debemos buscar,		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
9 vs 13			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
Ambos versos, 12 y 13, se adaptaron de forma bastante diferente, dando un significado ligeramente nuevo, a excepción de “despair” que se transmitió como “solos”. Además el verso 12 no rima con el verso 13 en español (hope-love), aunque sí había rimado con el verso 11.			
<i>Extracto 7</i> V.14. till we find our place V.15. on the path unwinding,	<i>Extracto 7</i> V.14. hasta encontrar V.15. nuestro gran legado,		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
11			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 14 se tradujo casi por completo en dos versos en español (14, 15), y el verso 15 se acotó como “legado” y se agregó el adjetivo “gran”. No se ubicó rima en inglés.			
<i>Extracto 8</i> V.16. in the circle, V.17. the circle of life.	<i>Extracto 8</i> V.16. en el ciclo, V.17. el ciclo sin fin.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
9			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		

Aunque parece que el verso 16 se tradujo de forma literal, se cambia “circle” por “ciclo”, y en el verso 17 se adaptó “life” como el adjetivo “sin fin”, transmitiendo el sentido.	
<i>Extracto 9</i> V.18. It's the circle of life, V.19. and it moves us all,	<i>Extracto 9</i> V.18. Es un ciclo sin fin V.19. que nos mueve a todos,
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 11 vs 13
	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Este extracto se tradujo de la misma forma que el extracto 5, a excepción que en éste se usó “es” en vez de “en” en el verso 18.	
<i>Extracto 10</i> V.20. through despair and hope, V.21. through faith and love,	<i>Extracto 10</i> V.20. y aunque estemos solos, V.21. debemos buscar,
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 9 vs 13
	Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Este extracto es una repetición del extracto 6.	
<i>Extracto 11</i> V.22. till we find our place V.23. on the path unwinding,	<i>Extracto 11</i> V.22. hasta encontrar V.23. nuestro gran legado,
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> 11
	Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>

Este extracto es una repetición del extracto 7.	
<i>Extracto 12</i> V.24. in the circle, V.25. the circle of life.	<i>Extracto 12</i> V.24. en el ciclo, V.25. el ciclo sin fin.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
	9
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Este extracto es una repetición del extracto 8.	

Reseña:

El sentido del texto origen se ha conservado en la traducción, al igual que en las muestras anteriores. La cantabilidad no se perdió en ningún extracto, a pesar de varias diferencias en el ritmo (siete de doce) y las faltas de rima (encontradas en ocho de doce extractos). La naturalidad no faltó en ningún extracto. La técnica más destacada fue la adaptación (doce veces), con cuatro casos de técnica literal y uno de modulación. No se ubicó ningún juego de palabra.

4.5. Canción E – *Let it go* (2013)**Contexto:**

La canción E se puede escuchar en la película *Frozen* (2013) en una escena donde el personaje Elsa escapa del castillo donde vive, después de ser coronada reina de Arendelle y tener una pelea con su hermana, Anna, lo que provoca que sus poderes de hielo se manifiesten de forma violenta, y cause el miedo y enojo de los invitados a la coronación. A pesar de los gritos de su hermana, huye asustada, congelando el río por donde corre. Una vez apartada de los demás, camina por la nieve, entonando la canción; aunque al principio lo hace insegura, poco a poco se va desenvolviendo, jugando con sus poderes y subiendo a una montaña mediante unas escaleras de hielo que ella misma creó. Ya arriba, fabrica un palacio de hielo, con intenciones de vivir ahí,

después arroja su corona, se suelta el pelo y transforma su vestimenta en un vestido azul celeste. En el último verso Elsa mira directamente a la pantalla, dando un portazo. En los anexos 11 y 12 se pueden ver imágenes de lo descrito.

Análisis:

<i>Let it go</i>	Libre soy		
<i>Extracto 1</i> V.1. The snow glows white on the mountain tonight, V.2. not a footprint to be seen.	<i>Extracto 1</i> V.1. La nieve pinta la montaña hoy, V.2. no hay huellas qué seguir.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
17			
Técnica: <i>Adaptación.</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
Ambos versos, 1 y 2, fueron adaptados sin ser literales; en inglés la nieve brilla, mientras que en español pinta. En el verso 2, “footprint” se cambió a plural. La rima del verso 2 con el verso 4 se respetó (seguir-en mí).			
<i>Extracto 2</i> V.3. A kingdom of isolation, V.4. and it looks like I'm the queen.	<i>Extracto 2</i> V.3. En la soledad un reino, V.4. y la reina viva en mí.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
15 vs 16			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 3 se tradujo de forma muy igual, pero cambiando algunas palabras, mientras que el verso 4 se adaptó de manera adecuada, manteniendo la palabra “reina”. La naturalidad sí se tomó por buena, a pesar de la falta de verbo en el verso 3.			
<i>Extracto 3</i>	<i>Extracto 3</i>		

V.5. The wind is howling like this swirling storm inside, V.6. couldn't keep it in, V.7. Heaven knows I've tried.	V.5. El viento ruge y hay tormenta en mi interior, V.6. una tempestad V.7. que de mí salió.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
22 vs 25			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 5 se adaptó sin ser literal, cambiando un presente continuo por un presente simple y agregando un conector (y). Los versos 6 y 7 lograron transmitir su sentido, sin usar palabras exactas. La rima del verso 5 con el 7 se cumplió (interior-salió).			
<i>Extracto 4</i> V.8. Don't let them in, don't let them see, V.9. be the good girl you always have to be.	<i>Extracto 4</i> V.8. Lo que hay en ti no dejes ver, V.9. buena chica tú siempre debes ser.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
18 vs 19			
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 8 logró adaptarse, mientras que el verso 9 fue casi literal, quitando el verbo “be” del principio. La rima entre ambos versos se respetó (ver-ser).			
<i>Extracto 5</i> V.10. Conceal, don't feel, don't let them know... V.11. Well, now they know!	<i>Extracto 5</i> V.10. No has de abrir tu corazón... V.11. ¡pues ya se abrió!		

Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
12 vs 14			
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
Los versos 10 y 11 se adaptaron de forma muy diferente, sin traducir ninguna palabra igual, pero transmitiendo el sentido. En el verso 11, sin embargo, explica que “they” (el pueblo) sabe ahora de sus poderes, cosa que no se expresa en español. La rima (conceal-don’t feel) no se cumplió, aunque sí la segunda (corazón-abrió).			
<i>Extracto 6</i> V.12. Let it go, let it go, V.13. can't hold it back anymore.		<i>Extracto 6</i> V.12. Libre soy, libre soy, V.13. no puedo ocultarlo más.	
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
13 vs 14			
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	
El verso 12 se adaptó de forma adecuada a fin de hacerlo más cantable, a diferencia de los españoles que tradujeron este verso literal. El verso 13 se tradujo casi de forma literal, cambiando el verbo “hold” por “ocultar”. La rima del verso 13 con el 15 se cumplió (más-atrás).			
<i>Extracto 7</i> V.14. Let it go, let it go, V.15. turn away and slam the door!		<i>Extracto 7</i> V.14. Libre soy, libre soy, V.15. ¡libertad sin vuelta atrás!	
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
13 vs 14			
Técnica: <i>Adaptación</i>		Referente 5 <input type="checkbox"/>	

El verso 14 se tradujo igual que el verso 12, mientras que en el verso 15 hubo una adaptación total, quitando los verbos “turn away” y “slam”, pero respetando el sentido.			
<i>Extracto 8</i> V.16. I don't care what they're going to say, V.17. let the storm rage on, V.18. the cold never bothered me anyway.	<i>Extracto 8</i> V.16. ¿Qué más da?, no me importa ya, V.17. gran tormenta habrá, V.18. el frío es parte también de mí.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 23 vs 25	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
En el verso 16 se agregó una pregunta con una afirmación en la traducción, omitiendo el verbo “say” (el qué dirán), pero transmitiendo el sentido, al igual que en los versos 17 y 18, en los cuales se mantuvieron las palabras “storm” y “cold”. La rima del verso 16 se mantuvo (da-ya), además de “habrá”.			
<i>Extracto 9</i> V.19. It's funny how some distance V.20. makes everything seem small,	<i>Extracto 9</i> V.19. Mirando a la distancia, V.20. pequeño todo es,		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 13 vs 14	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
Ambos versos, 19 y 20, se adaptaron sin ser literales y omitiendo ciertas palabras como “funny” o “makes”. Además el verso 20 rima de cierta forma con el verso 22 (todo es-los dejé).			
<i>Extracto 10</i>	<i>Extracto 10</i>		

V.21. and the fears that once controlled me, V.22. can't get to me at all!	V.21. y los miedos que me ataban, V.22. ¡muy lejos los dejé!		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
14 vs 15			
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
La traducción del verso 21 es muy parecida al verso original, cambiando “controlled” por “ataban”, y en el verso 22 hubo un cambio de punto de vista (mientras que en inglés los miedos no llegan, en español se dejan lejos).			
<i>Extracto 11</i> V.23. It's time to see what I can do V.24. to test the limits and break through.	<i>Extracto 11</i> V.23. Voy a probar qué puedo hacer V.24. sin limitar mi proceder.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
16 vs 17			
Técnica: <i>Transposición, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 23 se tradujo de forma parecida, cambiando “see” por “probar”, y en el verso 24 se hizo una adaptación adecuada, identificando la transposición en el sustantivo “limits” que se modificó por el verbo “limitar”. Además se respetó la rima de ambos versos (hacer-proceder).			
<i>Extracto 12</i> V.25. No right, no wrong, no rules for me, V.26. I'm free!	<i>Extracto 12</i> V.25. Ni mal, ni bien, ni obedecer, V.26. ¡jamás!		

Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 10 vs 11	
Técnica: <i>Modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 25 en español parece literal, pero se cambió el orden de “mal” y “bien”, y se usó después un verbo (obedecer) para expresar la idea de que no hay reglas para Elsa. No se consideró la rima (bien-obedecer) pues “obedecer” ya no rima con el verso 26 (me-free), que se adaptó adecuadamente.	
<i>Extracto 13</i> V.27. Let it go, let it go, V.28. I'm one with the wind and sky.	<i>Extracto 13</i> V.27. Libre soy, libre soy, V.28. el viento me abrazará.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 13 vs 14	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 27 se adaptó igual que los versos 12 y 14, mientras que en el verso 28 se transmitió la idea, rescatando la palabra “viento”. Se respetó la rima del verso 28 con el 30 (abrazarán llorar).	
<i>Extracto 14</i> V.29. Let it go, let it go, V.30. you'll never see me cry.	<i>Extracto 14</i> V.29. Libre soy, libre soy, V.30. no me verán llorar.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 12	
Técnica: <i>Literal, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>

El verso 29 es igual a los versos 12, 14 y 27. El verso 30 se tradujo de forma literal, sólo reemplazando la palabra “never” por “no” y omitiendo el sujeto (“ustedes”).	
<i>Extracto 15</i> V.31. Here I stand, and here I'll stay, V.32. let the storm rage on.	<i>Extracto 15</i> V.31. Firme así, me quedo aquí, V.32. gran tormenta habrá.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 12 vs 15
Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 31 se adaptó se forma adecuada, sin ser literal, cambiando un verbo en futuro por uno en presente simple y respetando la rima (así-aquí). El verso 32 se tradujo igual que el verso 17.	
<i>Extracto 16</i> V.33. My power flurries through the air into the ground. V.34. My soul is spiraling in frozen fractals all around.	<i>Extracto 16</i> V.33. Por viento y tierra mi poder florecerá. V.34. Mi alma congelada en fragmentos romperá.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/> 26 vs 27
Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
La traducción del verso 33 es muy parecida al verso original, cambiando “air” por “viento” y también un verbo en presente simple por uno en futuro. En el verso 34 hubo una adaptación correcta, manteniendo tres palabras origen (“soul”, “frozen” y “fractals”). Además se respetó la rima entre los dos versos (florecerá-romperá).	
<i>Extracto 17</i>	<i>Extracto 17</i>

V.35. And one thought crystallizes like an icy blast. V.36. I'm never going back, V.37. the past is in the past!	V.35. Ideas nuevas pronto cristalizaré. V.36. ¡No volveré jamás, V.37. no queda nada atrás!		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
24 vs 25			
Técnica: <i>Literal, modulación, adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 35 se adaptó, pluralizando la palabra “thought”, omitiendo “icy blast”, y cambiando el punto de vista (yo cristalizó las ideas, en vez de que lo hagan por sí mismas, como en inglés). El verso 36 se tradujo de forma literal y rima con el verso 37 (jamás-atrás), el cual se tradujo adecuadamente.			
<i>Extracto 18</i> V.38. Let it go, let it go, V.39. and I'll rise like the break of dawn.	<i>Extracto 18</i> V.38. Libre soy, libre soy, V.39. surgiré como el despertar.		
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 2 <input type="checkbox"/>	Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/>	Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/>
14 vs 15			
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>		
El verso 38 se ha adaptado igual que los versos 12, 14, 27 y 29. En el verso 39 hubo una traducción casi literal, pero valiéndose de una metáfora en español para “break of dawn”. Además se respetó la rima del verso 39 con el 41 (despertar-ideal).			
<i>Extracto 19</i> V.40. Let it go, let it go, V.41. that perfect girl is gone.	<i>Extracto 19</i> V.40. Libre soy, libre soy, V.41. se fue la chica ideal.		

Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 12 vs 13	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 40 es una repetición de los versos 12, 14, 27, 29 y 38. El verso 41 fue casi literal, cambiando un verbo en participio por uno en pasado simple, y traduciendo “perfect” como “ideal”.	
<i>Extracto 20</i> V.42. Here I stand in the light of day, V.43. let the storm rage on!	<i>Extracto 20</i> V.42. Firme así, a la luz del sol, V.43. ¡gran tormenta habrá!
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 13 vs 15	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
Parte del verso 42 se tradujo igual que el verso 31 y el resto es casi una traducción literal, sin lograr la rima (stand-day). El verso 43 es una repetición de los versos 17 y 32.	
<i>Extracto 21</i> V.44. The cold never bothered me anyway.	<i>Extracto 21</i> V.44. El frío es parte también de mí.
Referente 1 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Referente 3 <input type="checkbox"/> Referente 4 <input checked="" type="checkbox"/> 10	
Técnica: <i>Adaptación</i>	Referente 5 <input type="checkbox"/>
El verso 44 es una repetición del verso 18.	

Reseña:

A diferencia del resto de las canciones, la letra va de la mano con el lenguaje corporal del personaje Elsa, y se logra transmitir en su totalidad el sentido de liberación y poder, sin usar una traducción exacta. La cantabilidad no se perdió en ningún extracto, a pesar de las excesivas diferencias en el ritmo (dieciocho de veintiuno) y las pocas faltas de rima (encontradas en tres de veintiún extractos). La naturalidad estuvo a punto de perderse en dos extractos, pero al final se pasaron por buenas. La técnica más destacada fue la adaptación (veintiún veces), con tres casos de técnica literal, tres de modulación y uno de transposición. No se encontró ningún juego de palabra.

Capítulo 5 - Conclusiones

En el capítulo 5 se describen las:

5.0 Conclusiones: En este apartado se expondrán las conclusiones a las que se han llegado después de analizar los resultados presentados en el capítulo anterior, tomando de guía los objetivos, tanto el general como los específicos, para determinar si éstos se cumplieron o no. Además de dar una recapitulación y una breve explicación, se complementará la información con gráficas que demostrarán con datos y de forma visual los resultados finales del análisis de las muestras.

5.0. Conclusiones

Haciendo una pequeña recapitulación, en este estudio se pretendió hacer un análisis de cinco muestras, que consistieron en canciones de la marca Walt Disney Animation en idiomas inglés y español de Latinoamérica. ¿Por qué se analizaron? A fin de conocer la resolución de sus elementos, identificando al mismo tiempo las técnicas de traducción que se utilizaron. ¿Por qué se eligió el español latino? Por dos razones: Una, por la falta de estudios ubicados en América Latina, puesto que la mayoría se enfocan en España, y dos, es el lugar geográfico donde se está realizando este trabajo. ¿De dónde nace la idea de hacer esta investigación? De la simple curiosidad y del deseo de aportar al área de la traducción audiovisual enfocada en la música, ya sea en otras investigaciones o con fines didácticos/pedagógicos. ¿Qué elementos se tomaron en cuenta para el análisis de canciones? Los cuatro aspectos sugeridos por Peter Low (página 49), las técnicas de traducción propuestas por Vinay y Darbelnet (página 33) y los juegos de palabras. ¿Se cumplieron los objetivos específicos? Esta pregunta se contestará narrando las situaciones que se dieron durante la realización de dichos objetivos:

1. Las canciones se lograron localizar con facilidad en la plataforma de *Youtube*, donde se guardaron en una lista de reproducción para sus posteriores descargas, las cuales no tuvieron complicaciones de ningún tipo.
2. Las letras concentradas en un archivo .doc presentaron detalles ortográficos, sobre todo de acentuación y puntuación, que se corrigieron manualmente y revisaron con la ayuda de las pistas descargadas.
3. Mediante repetidas reproducciones de las muestras, se separó cada letra en extractos de dos o tres versos (a veces uno), copiando y pegando los textos en las tablas de análisis, además de numerar los extractos y versos para su fácil revisión.
4. Mediante una lectura profunda de las letras y haciendo un contraste entre ambos idiomas, se colocó un símbolo de ✓ o de ✗ en los cuadros que correspondían a los referentes propuestos por Low (2005) (Referente 1: Cantabilidad, Referente 2: Ritmo, Referente 3: Rima y Referente 4: Naturalidad). Este proceso fue hecho en cada extracto de cada muestra. En la reseña que se escribió después de cada tabla, se registraron las veces que faltaban dichos referentes. Por lo tanto, **el primer objetivo específico se cumplió.**

5. En las mismas rúbricas, se creó una celda para escribir la técnica o técnicas de traducción que fueran identificadas en cada extracto, de cada una de las cinco canciones. En la reseña que se escribió después de cada tabla, se registró el número de veces que apareció cada técnica. Así, se cumplió **el segundo objetivo específico**.
6. Un último referente ubicado en las rúbricas, fueron los juegos de palabra, también llamados Referente 5 en este estudio, donde se colocó una paloma o tacha en un cuadrado, dependiendo si había o no. En otra celda se explicó de forma breve de qué manera se había resuelto tal juego en la traducción; tal proceso se realizó en cada extracto de las cinco canciones. Con esto, **se cumplió el tercer objetivo específico**.
7. A partir de esta página se podrá ver el último objetivo específico desplegado.

En la Figura 6 se expone una gráfica con la frecuencia (en porcentajes) en que los referentes propuestos por Low (2005) se manifestaron en cada canción.

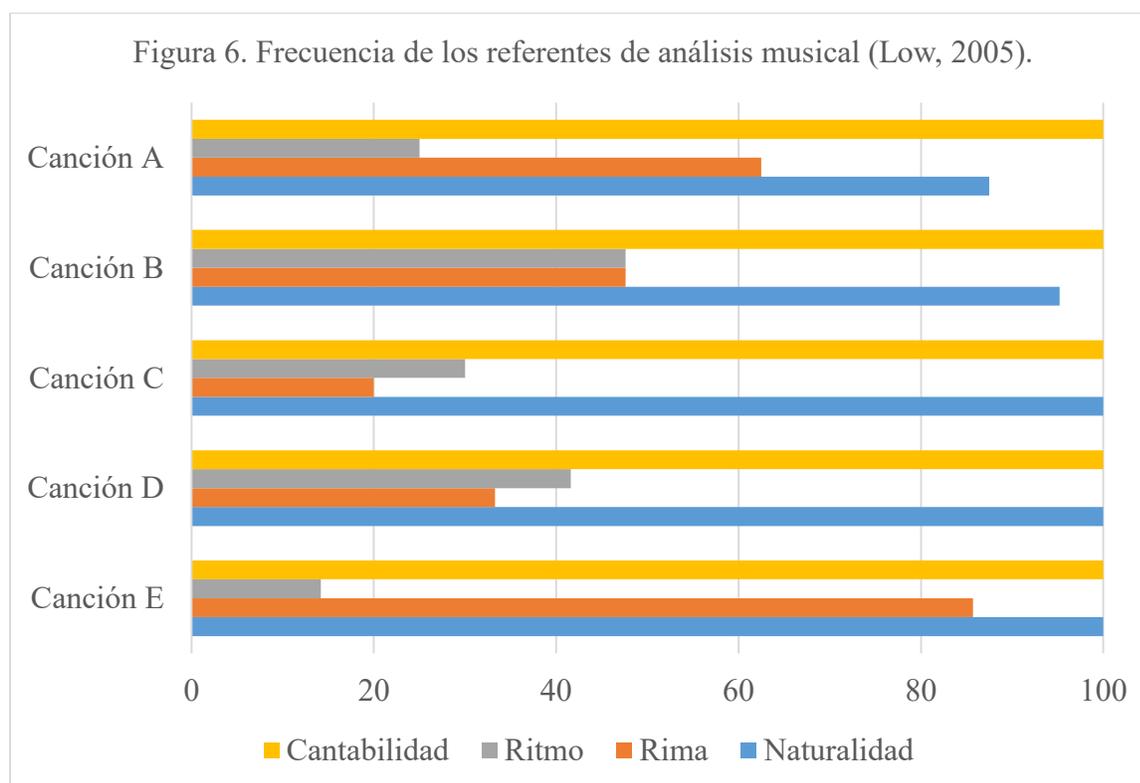


Figura 6. Frecuencia de los referentes de análisis musical (Low, 2005).

Acorde a lo expuesto en la Figura 6, se observa que la naturalidad se conservó en casi todas las muestras, a excepción de las canciones A (la más baja) y B, que aun así presentan altos niveles. En cuanto a la rima, ninguna conserva su totalidad. La canción E presentó el mayor nivel de rimas adaptadas, mientras que la canción C es la más baja. Acerca del ritmo, de nuevo ninguna cuenta con el 100%; la canción B es la de mayor nivel de ritmo, y la canción E es la de menor cantidad. Por último, la cantabilidad es un aspecto que se respetó totalmente en las cinco muestras.

Con estos resultados, ¿qué podemos determinar? La **conclusión 1** es que, a pesar de las diferencias en ritmo y rima, la cantabilidad termina siendo el aspecto más relevante a la hora de componer y traducir una canción. No vale la pena que el número de sílabas sea el mismo en ambas letras, ni que cada rima se respete, puesto que al final la pista debe ser melodiosa y debe poder cantarse, sobre todo para los niños, quienes son el público al que va dirigido este tipo de material. Eso nos lleva a la naturalidad, que tampoco debe perderse pues la canción no sería sencilla de cantar, ni sería entendida por el registro. Lo significativo es la simpleza y la melodía.

Ahora, en la Figura 7 se verá la frecuencia (concentrada en porcentajes) en que se manifestaron las técnicas de traducción, propuestas por Vinay y Darbalnet, en las cinco muestras analizadas.

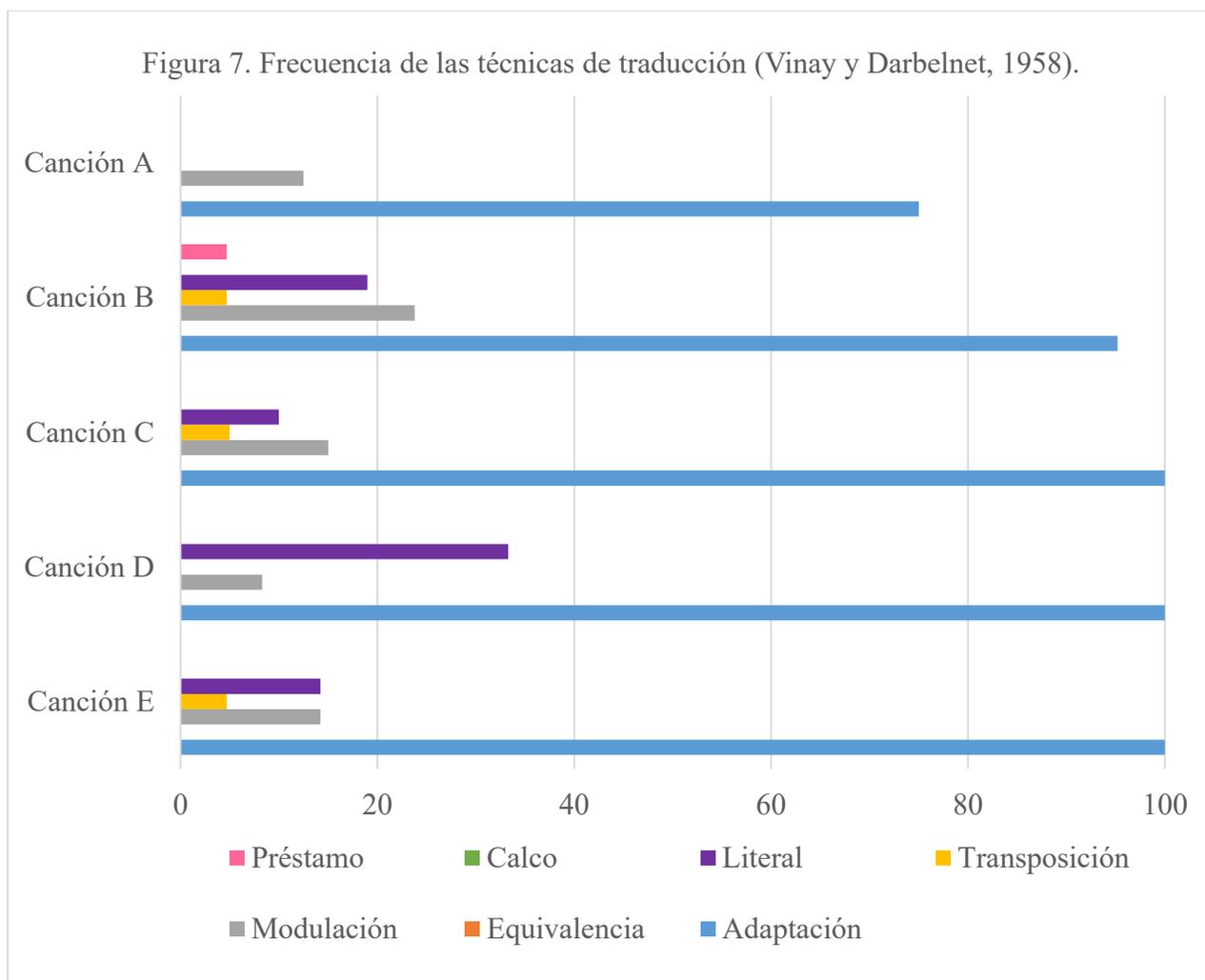


Figura 7. Frecuencia de las técnicas de traducción (Vinay y Darbelnet, 1958).

En la Figura 7 se observa que la técnica más destacada fue la adaptación, que estuvo presente en todos los extractos de las canciones, excepto la Canción A (la más baja) y la Canción B. Las demás técnicas fueron poco encontradas, siendo la técnica literal la que terminó en segundo lugar; la canción D es la que tradujo más versos de forma literal y la canción C es la que menos lo hizo, encontrando también una ausencia total en la canción A. La tercera técnica fue la modulación, ubicada en todas las muestras, donde la canción B fue la que más usó esta técnica y la canción D la que menos lo hizo. La cuarta técnica fue la transposición, encontrada una vez en la canción B, cosa que se repitió en las canciones C y E. La última técnica localizada fue el préstamo, sólo vista en un extracto de la canción B. El calco y la equivalencia no tuvieron lugar en ninguna de las

muestras. Al final se observa que la canción con más variedad de técnicas fue la canción B (cinco), y la que menos presentó variedad fue la canción A (dos).

Con estos resultados, ¿qué podemos determinar? La **conclusión 2** es el hecho de que el traductor no tiene una conciencia sobre las técnicas que está utilizando al momento de traducir las letras, ya que éstas surgen de forma casual y sólo se identifican si se analizan las letras ya traducidas, como fue en este caso. No obstante, se observó que la adaptación fue la técnica más usada, pues la literalidad no tiene cabida en la traducción musical, ya que al final el sentido del texto original debe transmitirse en el texto meta, sin importar que no sean las palabras exactas. Además, la naturalidad y la cantabilidad juegan un papel importante en este tema también, ya que ambos rigen a la hora de vender una canción, lo que ocasiona que todos los demás aspectos giren en torno a ellos. El resto de las técnicas, como el préstamo, el calco, la transposición, la modulación y la equivalencia no determinan el éxito de una canción.

En la última figura (Figura 8), se presenta la frecuencia en porcentajes de los juegos de palabras encontrados en las muestras analizadas.

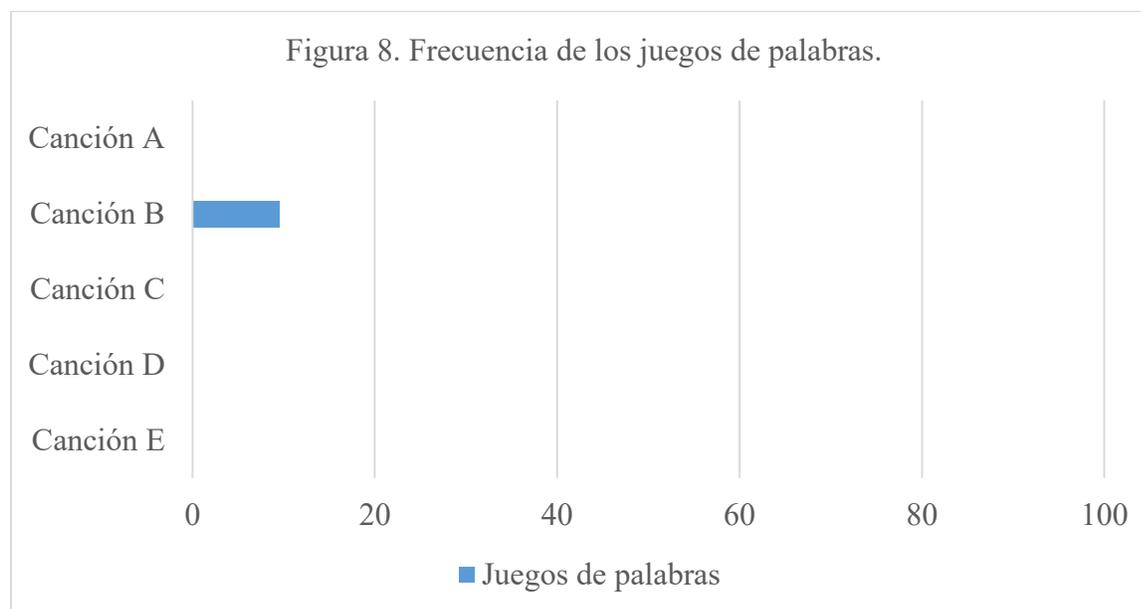


Figura 8. Frecuencia de los juegos de palabras.

En la Figura 8 se nota una ausencia casi total de juegos de palabras, a excepción de la canción B, que sólo hizo uso de dos juegos de palabras.

Con estos resultados, ¿qué podemos determinar? La **conclusión 3** aborda parte del fracaso del tercer objetivo específico; aunque sí se cumplió la tarea de ubicar todo juego de palabra, no se encontraron, como se tenía esperado. Siendo que las canciones de Disney están llenas de este elemento, es irónico que en las cinco muestras seleccionadas no se haya podido analizar casi ningún juego de palabra. Esto no quiere exponer la poca variedad de juegos de palabras en la música de Disney, pues esto es algo que ni siquiera depende de la traducción, sino del texto original. Si la letra, además de su película, cuenta con elementos culturales y chistes que se quieren expresar en la música, será normal ubicar juegos de palabra. No obstante, no fue el caso de esta investigación, lo que provoca un pequeño hueco en cuanto a expectativas iniciales.

Como conclusión final y tomando en cuenta las anteriores conclusiones, se comprende que los traductores no son los únicos responsables de un encargo de traducción musical. El letrista o músico juega un papel de bastante relevancia cuando se trabaja con una canción, sobre todo si se considera que la canción es un producto que debe venderse, y además en una compañía tan grande como Disney. Es cierto que existen traductores con talentos para la música, o viceversa, como en el caso de Edmundo Santos, pero si no se da la situación, una colaboración entre traductor y letrista es requerida para asegurar la calidad en la traducción. Por otro lado se comprende que no exista una conciencia del proceso traductor, y que siga sin haberla, pues entre mejor es un producto, menos se nota el trabajo de traducción, vaya la ironía, y menos se piensa en la persona que la realiza. Esto lleva a reflexionar que esta profesión es un trabajo invisible para la mayoría del público, pero no por ello es menos vital, ni menos enriquecedor. Respecto al español latino, no se encontró un argumento para asegurar que la versión latina de las canciones de Disney es mejor que la versión española, pues tampoco se hizo un contraste entre ellas, pero fue bueno conocer una perspectiva diferente en cuanto a traducción musical de habla hispana. El español latino merece ser más estudiado, para poder dar pruebas concretas de su calidad y belleza.

Referencias bibliográficas

- Agard, C., Biedenharn, I., Clark, N., Coggan, D., Derschowitz, J., Highfill, S., Kinane, R., Li, S., McGovern, J., Nashawaty, C., Snetiker, M., Sullivan, K., Vilkomerson, S. (2017). “The Greatest Disney Songs of All Time”. *Entertainment Weekly*, Estados Unidos. 1454/1455, páginas 36-41.
- Aminoroaya, S., Amirian, Z. (2016). “Investigating the Translation of Songs in Persian Dubbed Animated Movies. *Journal of Translation and Interpretation*”, 10 (2). Irán: University of Isfahan, páginas 44-68.
- Asebey, A. (2015). “Disney en la aculturación de la niñez latinoamericana”. *Revista de Psicología*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, páginas 241-251.
- Barranquero, R. (2016). “La adaptación de canciones en el cine de animación: Un estudio de caso: I’ll Make a Man Out of You de Mulán, en sus versiones inglesa, española y catalana”. Tesis de grado. España: Departamento de Traducción y Comunicación, Universitat Jaume, páginas 5-37.
- Bayu, K. (2016). “Song translation analysis of five Disney movie’s English songs”. Tesis de grado. Indonesia: English Education Department and Faculty of Languages and Art, Universitas Negeri Yogyakarta, páginas 12-83.
- Bovea, N. (2014). “La traducción de canciones de la factoría Disney. Un estudio de caso (inglés-español)”. Tesis de grado. España: Departament de Traducció i Comunicació, Universitat Jaume, páginas 5-37.
- British Film Institute (2016). “Genre and Classification”. BFI Research and Statistics. Inglaterra: Film Forever.

- Brugué, L. (2013). “La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació: anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics”. Tesis Doctoral. España: Universitat de Vic.
- Carroll, L. (1865). “Alice in Wonderland”. Macmillan. Reino Unido.
- Coates, T. (2014). "There Would Be No "Let It Go" Without "The Little Mermaid"". Decider.com operado por *New York Post*, Estados Unidos. Consultado el 11 de mayo del 2018 en: <https://decider.com/2014/11/21/the-little-mermaid-frozen-let-it-go/>
- Delabastita, D. (1996). “Introduction. The Translator: Studies in Intercultural Communication”, 2(2). Wordplay and translation, páginas 127-139. Bélgica.
- Diriker, E. (2004). “De-/Re-contextualising Simultaneous Interpreting: Interpreters in the Ivory Tower?” Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins, páginas 29 & 33.
- Domínguez, J., Vázquez, A. (2008). “Asimilación e identidad entre México y Estados Unidos: Los efectos negativos de la influencia cultural”. Tesis profesional. Capítulo 2: La influencia cultural recíproca entre Estados Unidos y México. México: Universidad de las Américas Puebla.
- Family Front and Center (2004). “A support resource promoting healthy child development”. Book 2: Attention. Canadá: Jewish Family Services of the Baron of the Hirsch Institute.
- Fischhoff, S. (2005). “The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences. Why is there music in films?” 1ra. Edición. Researchgate.com. Consultado el 04 de mayo del 2018 en: https://www.researchgate.net/publication/265661626_The_Evolution_of_Music_in_Film_and_its_Psychological_Impact_on_Audiences_Why_Is_There_Music_in_Film

- Franzon, J. (2008). "Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance". *The Translator*, vol. 14, no. 2, páginas 373–399. Finlandia.
- Füguemann, L. (2005). "Análisis estructural comparativo de las películas *Down with love* y *Ladies' Night*". Tesis profesional. Capítulo 1: Hacia una definición de cine. México: Universidad de las Américas Puebla.
- García, S. (2016). "La traducción de canciones en el cine musical: las adaptaciones al español de Ernesto Santandreu como ejemplo". Tesis de grado. España: Facultat de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona, páginas 1-48.
- García, V. (1985), "Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor". Volumen 436 de la Biblioteca Románica Hispánica. Real Academia Española, España.
- Gettell, O. (2014). "Conservative radio hosts: 'Frozen' promotes gay agenda, bestiality". *Los Angeles Times*, Estados Unidos. Consultado el 11 de mayo del 2018: <http://articles.latimes.com/2014/mar/12/entertainment/la-et-mn-christian-radio-frozen-gay-agenda-20140312>
- Gómez, A. (2006). "Donde dice, debiera decir". Editorial Áncora, 1ra. Edición. Buenos Aires.
- Griffin, S. (2000). "Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out". Estados Unidos: New York University Press, página 150.
- Gutiérrez, E. (2013). "La traducción y la interpretación como herramientas para fomentar el aprendizaje en el aula de ELE: principios básicos y propuestas didácticas". Hungría: Universidad de Eötvös. Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera del Instituto Cervantes de Budapest.
- Hernández, A. (2005). "El cine de animación: un caso especial de traducción audiovisual". *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. 4, páginas 211-221. España.

- Hernández, M. (1996). “La traducción pedagógica en la clase de ELE”. ASELE, Actas VII. Centro Virtual Cervantes. Irlanda: University College Dublin.
- Herrero, A. (2014). “El español neutro en el doblaje de Los Aristogatos: un estudio de caso”. Tesis de grado. España: Departament de Traducció i Comunicació, Universitat Jaume, páginas 7-42.
- Hurtado, A. (1988). “La traducción en la enseñanza comunicativa”. Revista Cable, 1, páginas 42-45. España.
- Hurtado A. (2001). “Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología”. Ediciones Cátedra, España.
- Iglesias, L. (2009). “Los doblajes en español de los clásicos Disney”. Tesis doctoral. España: Departamento de Traducción y Facultad de Traducción y Documentación, Universidad de Salamanca, páginas 1-59.
- Jakobson, R. (1959). “On Linguistic Aspects of Translation”. On Translation, edición R. A. Brower. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Kaleş, D. (2015). “Translation and adaptation of English song lyrics into Turkish between 1965-1980: analysis within the framework of polysystem theory and song translation strategies”. Turquía: Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, Department of Translation and Interpreting.
- Kaross, L. (2013), “The Amateur Translation of Song Lyrics: A study of Morrissey in Brazilian Media (1985-2012)”. School of Arts, Languages and Cultures Volume I of II; Reino Unido: University of Manchester, Faculty of Humanities.

- Keegan, R. (2013). "Husband-wife songwriting team's emotions flow in 'Frozen'". Los Angeles Times, Estados Unidos. Consultado el 07 de mayo del 2018 en: <http://articles.latimes.com/2013/nov/01/entertainment/la-et-mn-ca-sneaks-frozen-disney-20131103>
- Leiva, E., González, J. (2000). "Análisis de «El Rey León» La «disneylandización» social". España: Revista Reflexiones. Comunicar 14, páginas 147-152.
- López, P. (2009). "Aspectos culturales y populares de la vida de los habitantes de San Antonio Necua, Baja California, México". Trabajo de fin de grado. Estados Unidos: California State University, Sacramento.
- Low, P. (2005). "The Pentathlon Approach to Translating Songs". En: Gorrée, L. (ed.) Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Países Bajos y Estados Unidos: Rodopi, páginas 185-212.
- Marc, I. (2013). "Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural". Trans. Revista de Traductología, 17, páginas 139-149.
- Martínez, A. (2015). "Versiones y traducciones: las letras de canciones". Trabajo de fin de grado. España: Facultad de Letras, Universidad del País Vasco.
- Martínez, J. (2008). "Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera". Castellón de la Plana. España: Universitat Jaume I. Servicio de comunicacion y publicacione.
- Mendoza, M. (2015). "El doblaje y el español neutro en las películas de animación de Disney". Tesis de grado. España: Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, páginas 4-106.
- Metin, B., Uluc, K. (2017). "A comparative analysis of translation strategies in the Turkish translation of songs in Walt Disney's animated musical movies: "Hercules" and "Frozen"".

- Turquía: *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(1), páginas 133-146.
- Molina, S. (1998). "Disney en México: observaciones sobre la integración de objetos de la cultura global en la vida cotidiana". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales (RMCP)*. México: Universidad Autónoma de México, páginas 97-126.
- Moreno, L. (2015). "El devenir del cine musical de Hollywood". *Arbor*, 191 (774): a256. España: Universidad de Valladolid.
- Munday, J. (2001). "Introducing Translation Studies: Theories and Applications". Inglaterra y Estados Unidos: Routledge.
- Newmark, P. (1988). "A textbook of translation". Inglaterra: Prentice Hall. Print.
- Parra, G. (2014), "Los juegos de palabras y su traducción. Análisis de *Scott Pilgrim vs. the World*". Máster en Estudios de Traducción. España: Universitat Pompeu Fabra.
- Redondo, S. (2016). "El doblaje en el cine destinado a un público infantil: análisis del uso del español neutro. Caso práctico de *The Little Mermaid*". Tesis de grado. España: Facultad de Traducción e Interpretación, Universidad de Valladolid.
- Repullés, F. (2016). "La traducción de películas de animación: Las producciones de la era pos-Disney; una nueva era en los dibujos animados". Tesis doctoral. España: Departamento de Filología inglesa y alemana, y traducción e interpretación, Universidad del País Vasco.
- Rierola, A. (2001). "A linguistic study of the magic in Disney lyrics". Tesis doctoral. España: Departament de Filologia Anglesa I Alemanya, Universitat de Barcelona.
- Roa, C. (2016). "La traducción de canción en doblaje: un estudio descriptivo-exploratorio para español latinoamericano y portugués brasileño". Tesis de maestría. Brasil: Departamento

de Letras Modernas y Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, páginas 3-13.

Rocha, F. (2012) “Cine Musical. Proceso y creación de un guión de largometraje musical latinoamericano”. Tesis de grado. Italia: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

Ruiz, M. (2016). “Una aproximación histórica al musical cinematográfico americano a través de alguno de sus referentes esenciales”. Tesis de grado. España: Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Universitat Politècnica de València.

Salama-Carr, M. (2007). “Translating and Interpreting Conflict”. *Approaches to Translation Studies*. Rodopi, Estados Unidos.

Sampieri, R., Fernández, C. & Baptista, P. (2014). “Metodología de la investigación”. McGraw Hill Education. 6ta. Edición, México.

Sánchez, G. (2017). “La necesidad de profesionalización del traductor audiovisual en México”. México: Universidad Intercontinental. Consultado el 13 de abril del 2018 en: <http://www.uic.mx/noticias/la-necesidad-profesionalizacion-del-traductor-audiovisual-mexico/>

Susam-Sarajeva, S. (2008) “Translation and Music”. *The Translator*, 14:2, páginas 187-200. Turquía.

Tietyen, D. (1990), “The Musical World of Walt Disney”. Hal Leonard Corporation, Estados Unidos.

Trujillo, G. (1999) “Baja California: ritos y mitos cinematográficos”. México: Universidad Autónoma de Baja California.

- Valado, L. (2008). “Política editorial y traducción en Galicia. El texto editorial”. En Pegenaute, L., De Cesaris, J., Tricás, M. y Bernal, E. [eds.]. España: Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, páginas 403-414.
- Valdivia, A. (2016). “Contemporary Mainstream Latinidad: Disney Tales and Spitfire Endurance”. Chile: *Límite – Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 11(37), páginas 66-78.
- Vinay, J., Darbelnet, J. (1958) “Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation”. Francia: Ed. Les éditions Didier, páginas 30-57.
- Walt Disney Company (1998). “The new illustrated treasury of Disney songs”. 5ta. Edición. Estados Unidos: Hal Leonard.
- Warachananan, P. (2015). “A Study of Translation Strategies in the Translation of Songs in Walt Disney’s Animated Feature Films into Thai Versions”. Tesis de grado. Tailandia: English Department and Faculty of Humanities, Naresuan University, páginas 75-83.
- Watts, S. (2001). “The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life”. Estados Unidos: University of Missouri Press.
- Yébenes, P. (2007). “La música en el mundo de la animación”. *Contratexto*, Año 5, No. 6. Perú: Universidad de Lima., páginas 141-161.
- Yuste, J. (2006). “Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil”. En Alonso, A.L. y Montero Küpper, S. [eds.]. *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*. España: Servizio de Publicacións da Universidad de Vigo, páginas 189-201.

Álbumes de estudio:

- Varios artistas (1940). “Pinocchio (Original Motion Picture Soundtrack)” [CD]. Estados Unidos: Walt Disney Records.

Varios artistas (1989). “The Little Mermaid: Original Walt Disney Records Soundtrack” [CD]. Estados Unidos: Walt Disney Records.

Varios artistas (1992). “Aladdin: Original Motion Picture Soundtrack” [CD]. Estados Unidos: Walt Disney Records.

Varios artistas (1994). “The Lion King: Original Motion Picture Soundtrack” [CD]. Estados Unidos: Walt Disney Records.

Varios artistas (2013). “Frozen (Original Motion Picture Soundtrack)” [CD]. Estados Unidos: Walt Disney Records.

Varios artistas (2014). “Let It Go: The Complete Set” [CD]. Estados Unidos: Walt Disney Records.

Varios artistas (2016). “We Love Disney Latino” [CD]. México: Universal Music Mexico.

Películas, series y programas:

Anderson, D., Reher, K. (productores) y Lasseter, J. (director). (1998). *A Bug's Life* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.

Anderson, D. (productor) y Unkrich, L. (director). (2010). *Toy Story 3* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.

Anderson, D. (productor) y Unkrich, L. (director). (2017). *Coco* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.

Arnold, B., Guggenheim, R. (productores) y Lasseter, J. (director). (1995). *Toy Story* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.

- Arnold, B. (productor) y Lima, K., Buck, C. (directores). (1999). *Tarzan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Arnold, B. (productor) y Johnson, T., Kirkpatrick, K. (directores). (2006). *Over the Hedge* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DreamWorks Animation.
- Clements, R., Musker, J. (productores) y Clements, R., Musker, J. (directores). (1992). *Aladdin* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Coats, P. (productor) y Cook, B., Bancroft, T. (directores). (1998). *Mulan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Corn, M., Sherwood, R. (productores) y Perris, D., Baker, W. (creadores). (1975-2018). *Good Morning America* [programa televisivo]. Estados Unidos: ABC News Production.
- Del Vecho, P. (productor) y Buck, C., Lee, J. (directores). (2013). *Frozen* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Dewey, A., Musker, J., Clements, R. (productores) y Musker, J., Clements, R. (directores). (1997). *Hercules* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, R., Disney, W. (productores) y Disney, W., Iwerks, U. (directores). (1928). *Steamboat Willie* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, R., Ernst, D. (productores) y Hahn, D., Hunt, P., Butoy, H., Goldberg, E., Algar, J., Glebas, F., Brizzi, P., Brizzi, G. (directores). (1999). *Fantasia 2000* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, W. (productor) y Gillett, B. (director). (1933). *Three Little Pigs* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.

- Disney, W. (productor) y Hand, D., Cottrell, W., Jackson, W., Morey, L., Pearce, P., Sharpsteen, B. (directores). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, W. (productor) y Sharpsteen, B., Luske, H., Roberts, B., Ferguson, N., Kinney, J., Jackson, W., Hee, T. (directores). (1940). *Pinocchio* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, W., Sharpsteen, B. (productores) y Armstrong, S., Algar, J., Roberts, B., Satterfield, P., Sharpsteen, B., Hand, D., Luske, H., Handley, J., Beebe, F., Hee, T., Ferguson, N., Jackson, W. (directores). (1940). *Fantasia* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, W. (productor) y Hand, D., Algar, J., Armstrong, S., Heid, G., Roberts, B., Satterfield, P., Wright, N. (directores). (1942). *Bambi* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, W. (productor) y Ferguson, N., Jackson, W., Kinney, J., Luske, H., Roberts, B. (directores). (1942). *Saludos Amigos* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, D. (productor) y Ferguson, N., Geronimi, C., Kinney, J., Roberts, B., Young, H. (1944). *The Three Caballeros* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., Luske, H., Jackson, W. (directores). (1950). *Cinderella* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Disney, W., Walsh, B. (productores) y Stevenson, R. (director). (1964). *Mary Poppins* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.

- Disney, W. (productor) y Reitherman, W. (director). (1967). *The Jungle Book* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Ellison, M., Rogen, S., Goldberg, E., Vernon, C. (productores) y Vernon, C., Tiernan, G. (directores). (2016). *Sausage Party* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Annapurna Pictures, Point Grey Pictures, Nitrogen Studios.
- Fox, M. (productor) y Mol, J. (creador). (2011-2018). *La Voz... México* [programa televisivo]. México: Televisa.
- Fullmer, R. (productor) y Dindal, M. (director). (2005). *Chicken Little* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Hahn, D. (productor) y Trousdale, G., Wise, K. (directores). (1991). *Beauty and the Beast* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Hahn, D. (productor) y Allers, R., Minkoff, R. (directores). (1994). *The Lion King* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Hahn, D. (productor) y Trousdale, G., Wise, K. (directores). (1996). *The Hunchback of Notre Dame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Houston, W., Chase, D., George, J. (productores) y Scott, O. (director). (2003). *The Cheetah Girls* [cinta televisiva]. Estados Unidos: Brownhouse Productions, Martin Chase Productions.
- Jacobson, N., Kilik, J. (productores) y Lawrence, F. (director). (2014). *The Hunger Games: The Mockingjay Part I* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Color Force, Studio Babelsberg.
- Kurtz, G. (productor) y Lucas, G. (director). (1977). *Star Wars* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.

- MacFarlane, S., Zuckerman, D., Palladino, D., Goodman, D., Sheridan, C., Smith, D., Hentemann, M., Callaghan, S., Sulkin, A., Wild, W., Smith, S., Sharpe, J., Vallow, K., Marmel, S., Gunther, S. (productores) y MacFarlane, S. (creador). (1999-2018). *Family Guy* [serie televisiva]. Estados Unidos: Fuzzy Door Productions, Fox Television Animation, 20th Century Fox Television, Film Roman, Grimsaem, Sunwoo Digital International, Sunwoo Entertainment, Yeson Entertainment, Digital eMation, Koko Enterprise, Yearim Productions, Rough Draft Studios.
- Moffat, S., Chibnall, C., entre otros (productores) y Newman, S., Webber, C., Wilson, D. (creadores). (1963-2018). *Doctor Who* [serie televisiva]. Reino Unido: BBC.
- Musker, J., Ashman, H. (productores) y Clements, R., Musker, J. (directores). (1989). *The Little Mermaid* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Parker, T., Stone, M., Graden, B., Liebling, D., Agnone, F., Howell, B., Garefino, A., Chatman, V. (productores) y Parker, T., Stone, M. (creadores). (1997-2018). *South Park* [serie televisiva]. Estados Unidos: Celluloid Studios, Braniff Productions, Parker-Stone Productions, South Park Studios, Comedy Partners.
- Pentecost, J. (productor) y Gabriel, M., Goldberg, E. (directores). (1995). *Pocahontas* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Plotkin, H., Jackson, K. (productores) y Lasseter, J. (director). (1999). *Toy Story 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.
- Reitherman, W., Miller, R. (productores) y Reitherman, W., Lounsbery, J., Stevens, A. (directores). (1978). *The Rescuers* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.

- Sarafian, K. (productor) y Andrews, M., Chapman, B. (directores). (2013). *Brave* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.
- Schain, D. (productor) y Ortega, K. (director). (2006). *High School Musical* [cinta televisiva]. Estados Unidos: First Street Films, Salty Productions.
- Shay, G., Cheng, T., Warner, A., Adamson, A. (productores) y Mitchell, M. (director). (2010). *Shrek Forever After* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DreamWorks Animation.
- Shurer, O. (productor) y Clements, R., Musker, J. (directores). (2016). *Moana* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Spencer, C. (productor) y Howard, B., Moore, R. (directores). (2016). *Zootopia* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Studios.
- Spielberg, S., Arons, R., Stoner, S., Mills, R., Hastings, P. (productores) y Ruegger, T. (creador). (1993-1998). *Animaniacs* [serie televisiva]. Estados Unidos: Amblin Entertainment, Warner Bros. Animation.
- Walsh, B. (productor) y Disney, W., Adelquist, H. (creadores). (1955-1996). *The Mickey Mouse Club* [serie televisiva]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Warner, A., Williams, J., Katzenberg, J. (productores) y Adamson, A., Jenson, V. (directores). (2001). *Shrek* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DreamWorks Animation, Pacific Data Images.
- Warner, A., Lipman, D., Williams, J., Katzenberg, J. (productores) y Adamson, A., Asbury, K., Vernon, C. (directores). (2004). *Shrek 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DreamWorks Animation, Pacific Data Images.

Warner, A., Nolan D., Adamson, A. (productores) y Lara, M., Hui, R. (directores). (2007). *Shrek The Third* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DreamWorks Animation, Pacific Data Images.

Zanuck, D. (productor) y Crosland, A. (director). (1927). *The Jazz Singer* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, The Vitaphone Corporation.

Portales:

Buzzfeed (2006-2018).

Cineenlinea.net (2011-2018).

CineNT.com (2012-2018).

Definitions.net (1996-2018).

Doblajedisney.com (2003-2018).

Es.disney.wikia.com (2016-2018).

IFPI.org (1933-2018).

Musica.com (2009-2018).

Secondhandsongs.com (2003-2018).

Spanish Translator Services (2006-2010).

Variety (1905-2018).

Yourdictionary.com (2001-2018) STANDS4 Network.

Youtube (2005-2018).

Anexos

Índice de anexos:

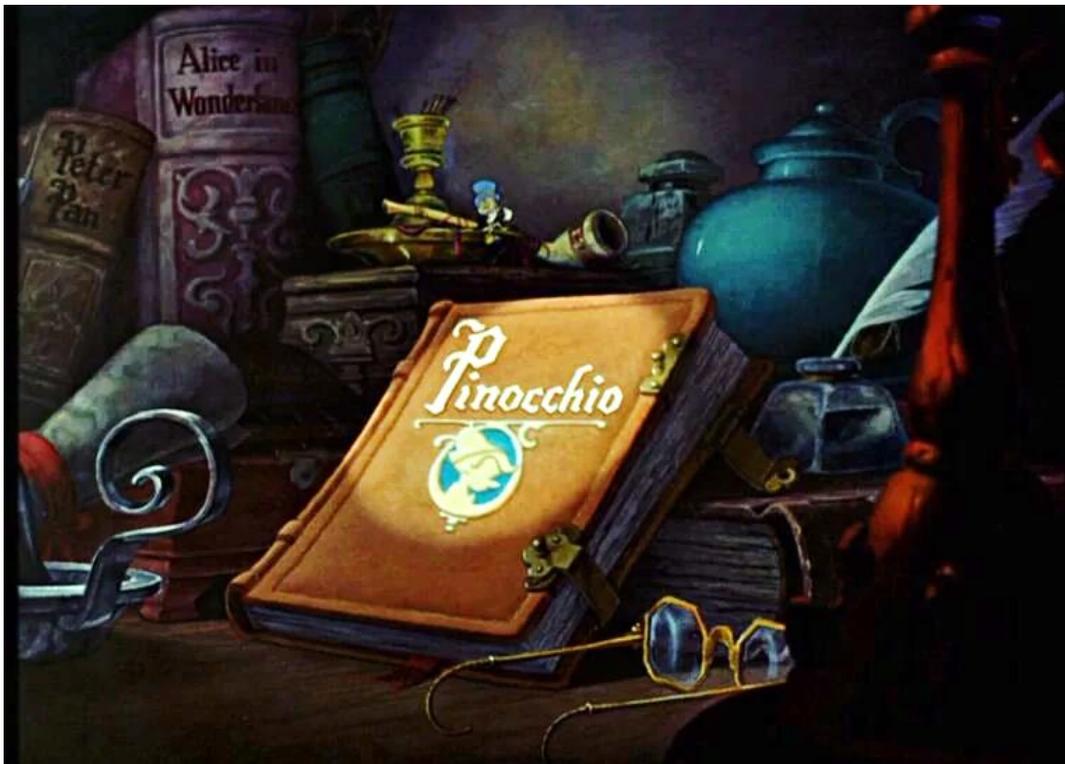
Anexo 1. Archivo de .xlsx donde se realizó el proceso de selección de las muestras.....	145
Anexo 2. Visualización del contexto de la Canción A (Gepetto pide un deseo a la estrella).....	145
Anexo 3. Visualización del contexto de la Canción A (Pepe Grillo cantando).....	146
Anexo 4. Visualización del contexto de la Canción B (Ariel canta su deseo de conocer el mundo humano).	146
Anexo 5. Visualización del contexto de la Canción B (Ariel le canta al príncipe Eric después de rescatarlo).....	147
Anexo 6. Visualización del contexto de la Canción B (Ariel se despide de su padre para vivir con los humanos).	147
Anexo 7. Visualización del contexto de la Canción C (Aladdín vuela con Jasmine en su alfombra mágica).....	148
Anexo 8. Visualización del contexto de la Canción C (Aladdín y Jasmine cantando el día de su boda).	148
Anexo 9. Visualización del contexto de la Canción D (Rafiki felicita a Mufasa por el nacimiento de su hijo).....	149
Anexo 10. Visualización del contexto de la Canción D (Se celebra el nacimiento del hijo de Simba y Nala).	149
Anexo 11. Visualización del contexto de la Canción E (Elsa pelea con su hermana durante su coronación).	150
Anexo 12. Visualización del contexto de la Canción E (Elsa cambia su forma de pensar, cantando con vigor).....	150
Anexo 13. Un listado de los hipervínculos de las cinco canciones en sus dos versiones (inglés-español latino).....	151

	A	B	C	D	E	F
1	CANCIÓN	AÑO	RANKING	PROMEDIO	FUENTES	MENCIONES
2	When You Wish Upon a Star	1940	2, 7, 1, 10, 2, 1, 21	6.2	1. IGN, 2. Timeout, 3. Screenrunch, 4. Thetoptens, 5. Screenrant, 6. Buzzfeed, 7. Popsugar, 8. Youtube, 9. Variety, 10. CoS, 11. Collegehumor, 12. Denofgeek, 13. Entertainment Weekly, 14. Gameradar	7
3	Can You Feel the Love Tonight?	1994	17, 8, 6, 137, 9, 5, 6, 24	26.5		8
4	Part of Your World	1989	9, 4, 2, 5, 5, 6, 2, 1, 13, 3	5		10
5	A Whole New World	1992	1, 6, 3, 17, 4, 24, 3, 1, 3, 20	8.2		10
6	Beauty and the Beast	1991	22, 3, 15, 2, 3, 4, 13, 1	7.8		8
7						
8	Hakuna Matata	1994	18, 5, 16, 19, 14, 8, 15, 5	12.5		8
9	Under the Sea	1989	11, 10, 17, 31, 12, 22, 20, 9, 10	15.7		9
10	Someday My Prince Will Come	1937	10, 1, 7, 56, 15	17.8		5
11	Circle of Life	1994	5, 2, 5, 8, 4, 1, 3, 7, 15, 2	5.2		10
12	Let it Go	2013	3, 1, 24, 2, 9, 8, 12, 6, 9, 2	7.6		10
13	Colors of the Wind	1995	8, 4, 35, 10, 20, 9, 7, 2, 11	11.7		9
14	Once Upon a Dream	1950	22, 24, 16, 6, 21, 6	15.8		6
15	A Dream is a Wish your Heart Makes	1950	8, 39, 13, 11, 43	22.8		5
16	Bella Notte	1956	6, 66, 8, 32	28		4
17	Bare Necessities	1967	3, 21, 12, 6, 7, 5, 16	10		7
18						
19						
20				Por menor promedio	1. Part of your world 2. Circle of life 3. When you wish upon a star 4. Let it go 5. Beauty and the beast	
21				Por no. de menciones	1. Part of your world 2. Circle of life 3. Let it go 4. A whole new world 5. Colors of the wind	
22				Por ser no. 1	1. When you wish upon a star 2. A whole new world 3. Part of your world 4. Circle of life 5. Let it go	
23				Decisión final	1. Part of your world 2. Circle of life 3. Let it go 4. When you wish upon a star 5. A whole new world	
24						

Anexo 1. Archivo de .xlsx donde se realizó el proceso de selección de las muestras.



Anexo 2. Visualización del contexto de la Canción A (Gepetto pide un deseo a la estrella).



Anexo 3. Visualización del contexto de la Canción A (Pepe Grillo cantando).



Anexo 4. Visualización del contexto de la Canción B (Ariel canta su deseo de conocer el mundo humano).



Anexo 5. Visualización del contexto de la Canción B (Ariel le canta al príncipe Eric después de rescatarlo).



Anexo 6. Visualización del contexto de la Canción B (Ariel se despide de su padre para vivir con los humanos).



Anexo 7. Visualización del contexto de la Canción C (Aladdín vuela con Jasmine en su alfombra mágica).



Anexo 8. Visualización del contexto de la Canción C (Aladdín y Jasmine cantando el día de su boda).



Anexo 9. Visualización del contexto de la Canción D (Rafiki felicita a Mufasa por el nacimiento de su hijo).



Anexo 10. Visualización del contexto de la Canción D (Se celebra el nacimiento del hijo de Simba y Nala).



Anexo 11. Visualización del contexto de la Canción E (Elsa pelea con su hermana durante su coronación).



Anexo 12. Visualización del contexto de la Canción E (Elsa cambia su forma de pensar, cantando con vigor).

Hipervínculos de las canciones (inglés y español latino)

Película	Canciones	Idioma
<i>Pinocchio</i> (1940)	“ <i>When you wish upon a star</i> ” https://www.youtube.com/watch?v=0oyxywZJsIs	Inglés
	“La estrella azul” https://www.youtube.com/watch?v=sO44XLwNTJs	Español latino
<i>The Little Mermaid</i> (1989)	“ <i>Part of your world</i> ” https://www.youtube.com/watch?v=HPve8BwUOdc	Inglés
	“Parte de él” https://www.youtube.com/watch?v=4YkvC2B9oo8	Español latino
<i>Aladdin</i> (1992)	“ <i>A whole new world</i> ” https://www.youtube.com/watch?v=hGhaDYQeU8g	Inglés
	“Un mundo ideal” https://www.youtube.com/watch?v=Fuongae5iyk	Español latino
<i>The Lion King</i> (1994)	“ <i>Circle of life</i> ” https://www.youtube.com/watch?v=F4efZIHtiQQ	Inglés
	“El ciclo sin fin” https://www.youtube.com/watch?v=6RWzgEpTTF8	Español latino
<i>Frozen</i> (2013)	“ <i>Let it go</i> ” https://www.youtube.com/watch?v=NH15p2dqvJk	Inglés
	“Libre soy” https://www.youtube.com/watch?v=jrEp27bd-as	Español latino

Anexo 13. Un listado de los hipervínculos de las cinco canciones en sus dos versiones (inglés-español latino).