

Universidad Nacional
Facultad de Filosofía y Letras
Sistema de Estudios de Posgrado
Maestría Profesional en Traducción Inglés-Español

Recursos fenomenológicos para la crítica traductológica de los textos
musicales

Investigación monográfica

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Magister Profesional en Traducción

Presentado por

Priscilla Salazar Jiménez

Cédula: 205960387

Junio 2013

**NÓMINA DE PARTICIPANTES EN LA ACTIVIDAD FINAL DEL
TRABAJO DE GRADUACIÓN**

Recursos fenomenológicos para la crítica traductológica de los textos
musicales

Investigación monográfica

Presentado por la sustentante

Priscilla Salazar Jiménez

El 1 de junio de 2013

PERSONAL ACADÉMICO CALIFICADOR

M.A. Bianchinetta Benavides Segura _____
Profesora guía
Seminario de Traductología III

M.A. María Luz Méndez Salazar _____
Profesora lectora
Plan de Maestría en Traducción

M.A. Sherry Gapper Morrow _____
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

Priscilla Salazar Jiménez _____
Sustentante

ADVERTENCIA SOBRE DERECHOS DE AUTOR

La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico en el Plan de Maestría Profesional en Traducción de la Universidad Nacional.

Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni la traductora, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar esta versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositaria la traductora. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.

A ti, que me acompañaste en este camino.

AGRADECIMIENTOS

M.A. Bianchinetta Benavides, por su constante apoyo y guía en cada etapa de este trabajo, no habría podido hacerlo sin su orientación.

M.A. Sherry Gapper, porque con su vivaz ejemplo de esmero y eficiencia, siempre tuve un ejemplo a seguir.

M.A. María Luz Méndez Salazar, gracias por su tiempo y por apoyar el trabajo de una persona que aún no conocía con los aportes a esta investigación.

Gracias a todos los profesores que me acompañaron en este proceso formativo como traductora.

Licenciada Beverlyn Mora, por darle vida a mi voz, por su apoyo incondicional en tantas etapas de mi vida.

Gracias a esas personas que han estado de una u otra forma para mí a lo largo de este proceso; su apoyo incondicional facilitó este proceso de aprendizaje.

Gracias por su apoyo constante, por levantarme el ánimo cuando las cosas parecían ser más difíciles. De todo corazón muchas gracias Yorleny A, Natalie R, Johana C y Laura M.

También agradezco a mi amiga, Yahaira L, siempre has tenido las palabras justas en los momentos justos, gracias por creer en mí.

Gracias, Danny H., por tu amor, por tu paciencia, tus consejos, tus palabras de aliento y esfuerzo.

Gracias especiales para mi familia. Gracias mamá por creer en mí y en cada sueño que he tenido. Gracias papá, por todo el respaldo que me has dado, siempre has apoyado mi educación. A mis hermanos, Marco, Pablo y Anina, por compartir conmigo la vida, en las buenas y en las malas.

Y al más importante en mi vida, gracias, Dios; tu mano me ha guiado a través de este camino. Tú sabes lo que todo esto significa. ¡Gracias infinitas!

Resumen

El presente proyecto de graduación utiliza la traducción de inglés al español de nueve canciones que forman parte de nueve diferentes películas animadas de la compañía Disney. Para la realización del doblaje de estos textos musicales son necesarios diferentes procesos que contemplan no sólo el texto sino también la música, de lo que se rescatan varios conceptos importantes. Como parte esencial del trabajo se contemplan conceptos de la filosofía fenomenológica como una ciencia que puede aplicarse a otras ramas del saber. Se analizan fenómenos encontrados en los textos musicales desde tres códigos trascendentes: el código lingüístico, el código sincrónico y el código tipológico. A partir de los tres códigos se analizan fenómenos que transcurren y cambian a lo largo de la línea cronológica a la que obedecen el grupo de textos musicales. Por su carácter innovador, al fusionar una tendencia filosófica y una rama del arte, como lo es la música, el trabajo demuestra cómo se pueden interrelacionar diferentes disciplinas y permitir al traductor observar desde un ámbito distinto un objeto de estudio traductológico.

Descriptor: Fenomenología, traducción, doblaje, poesía, texto musical.

Abstract

This graduation work studies the English to Spanish translation of nine songs which are part of nine different animated movies from Disney Company and Pixar. For the dubbing process of the musical texts, different procedures are taken, which not only include the text but also the music. Basic and important concepts are described in this document. As the work contemplates the phenomenological philosophy as a science that can be applied to other fields of knowledge, it discusses phenomena encountered in musical texts from three transcendental codes: the linguistic code, the synchronic code and the typological code. The three codes are viewed from a chronological line, from where changes and movements of the phenomena are observed across the timeline. For its innovation, to merge a philosophical bent and a branch of art, such as music, the work aims to show how different disciplines can be interrelated and allow the translator to observe a translational object from a different field of study.

Keywords: Phenomenology, translation, dubbing, poetry, musical text.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: La fenomenología y su relación con el doblaje de textos musicales	7
CAPÍTULO II: ¿Qué es la fenomenología de textos musicales?	20
CAPÍTULO III: Análisis fenomenológico del doblaje en películas de Disney	34
CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFÍA	67
APÉNDICES	77
Textos originales y traducciones	78
Cuadro comparativo	91

Recursos fenomenológicos para la crítica traductológica de los textos musicales

Investigación monográfica

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de graduación para acceder al grado de Magister Profesional en Traducción Inglés-Español consiste en un estudio monográfico acerca de la fenomenología presente en el doblaje de una selección de textos musicales tomados de películas animadas de la compañía Disney y Pixar, las cuales fueron compuestas originalmente en inglés y traducidas al español latinoamericano estándar. En esta investigación los resultados de estas traducciones se comparan con las teorías existentes acerca del doblaje, musicología y crítica literaria, con el propósito de evaluar los resultados de estos procesos conjuntos y reflexionar en torno a los componentes de un proceso de traducción muy importante en la contemporaneidad profesional que nos ocupa.

El trabajo está compuesto de la siguiente manera: en la *Introducción* se hace la presentación general del trabajo; el *Capítulo I* corresponde al desglose del marco teórico, el cual muestra la teoría existente sobre fenomenología, doblaje, localización, intencionalidad del texto, las características de la fenomenología así como la enumeración de los fenómenos a analizar. El *Capítulo II* describe la fenomenología y su relación con los textos musicales a estudiar, las generalidades sobre conceptos como ritmo, melodía y armonía y la aplicación de algunos elementos de crítica literaria en el proceso de construcción de criterios evaluativos de los resultados del doblaje de las canciones. El *Capítulo III* desarrolla el análisis de cada una de las canciones vistas desde tres códigos: el código lingüístico, el código tipológico y el código sincrónico. Finalmente, en la *Conclusión* se destacan las decisiones tomadas por los traductores encargados del doblaje, pudiéndose apreciar así los aciertos en aras a resaltar la importancia de la crítica del trabajo

traductológico que valore las decisiones en torno a los procesos y métodos profesionales de traducción.

El compendio de canciones comprende las versiones originales así como la respectiva traducción de una pieza musical de cada una de las siguientes películas animadas:

- “Someday My Prince Will Come” – “Mi príncipe vendrá de la película”
Blancanieves y los siete enanos
- “When You Wish Upon A Star” – “La estrella azul” de la película Pinocho
- “Once Upon A Dream” – “Eres tú el príncipe azul” de la película La bella durmiente
- “Part of Your World” – “Parte de él” de la película La sirenita
- “Tale as Old as Time” – “Fábula ancestral” de la película La bella y la bestia
- “Reflection” – “Reflejo” de la película Mulán
- “Almost There” – “Llegaré” de la película La princesa y el sapo
- “I See the Light” – “Veo en ti la luz” de la película Enredados
- “Touch the Sky” – “Viento y cielo alcanzar” de la película Valiente.

Cada uno de estos textos musicales cuenta una historia de amor y/o valentía y su objeto de estudio surge a partir de los resultados del doblaje realizado por Disney y Pixar. Este estudio pretende darle atención a los resultados del proceso de doblaje a partir de análisis de los diversos componentes de los versos por medio de una revisión multidisciplinaria de variedad de teorías y consideraciones relevantes en el proceso y de amplio interés para el traductor interesado en este tipo de textos.

Este trabajo se enmarca en el contexto del doblaje, un campo que pese a haber sido estudiado, todavía ofrece múltiples vertientes de análisis. El doblaje de canciones en películas animadas es primordial para el desarrollo de los estudios de la traducción de los textos musicales, puesto que cada canción forma parte fundamental de la historia y, por supuesto cada canción lleva un mensaje para el público meta de las películas que las incluye. Visto desde una perspectiva traductológica, se requiere consolidar nuevos paradigmas que permitan conocer y valorar los fenómenos de un determinado contexto, con el propósito de establecer patrones que poco a poco estructuren propuestas de traducción más consolidadas a nivel teórico y práctico.

El objetivo general de este trabajo es realizar una revisión fenomenológica de un corpus de textos musicales de películas dobladas al español, con el fin de estudiar los patrones traductológicos presentes en ese contexto. Este objetivo general comprende tres objetivos específicos:

1. Efectuar una revisión teórica sobre diferentes áreas que influyen en el desarrollo del doblaje de canciones y su fenomenología de entorno.
2. Compilar un conjunto de generalidades sobre musicología para el traductor de textos musicales que no tenga formación técnica en el campo musical con el fin de que comprenda mejor el proceso traductológico y los fenómenos que incurren en el doblaje de las canciones seleccionadas.
3. Identificar los fenómenos presentes en el doblaje de canciones de un corpus delimitado con el propósito de establecer aquellos aciertos que fomentan la construcción de una crítica traductológica y profesional.

Es importante tener en mente todos los aspectos que un traductor debe verificar al traducir o doblar una canción; por supuesto al hablar de música debemos incluir varios temas como la poesía, la música como tal así como la estructura morfosintáctica de la letra, partes importantes de los estudios existentes en el campo del doblaje musical. Se planea llevar a cabo un análisis visto desde tres ángulos diferentes: 1) la óptica lingüística que incluye morfología y sintaxis; 2) la óptica tipológica, que nos lleva al estudio de la poesía, las figuras literarias, los versos y estrofas también forman parte de los fenómenos del doblaje musical; y finalmente 3) la óptica sincrónica, que nos permite ver qué sucede con el ritmo y el número de sílabas en el doblaje. Debido a que un traductor musical traduce cada verso de cada canción sílaba por sílaba y acento por acento, las mismas además desarrollan acentuación intraléxica de forma casi obligatoria los traductores musicales también realizan cambios gramaticales que para algunos podrían ser errores, y para otros simplemente aciertos traductológicos. Esta investigación busca reflexionar en torno a la traducción de textos musicales considerando un fundamento teórico profesional. La traducción de este tipo de texto, tan frecuente en el contexto artístico, publicitario y cultural, muestra una serie de fenómenos traductológicos que desde una óptica empírica podrían resultar desacertados. De ahí la necesidad de realizar un estudio más teórico técnico y profesional.

La metodología de análisis del presente trabajo consiste en lo siguiente: en primer lugar se dividió el grupo de canciones en tres períodos, los cuales fueron segregados con base en diferentes factores que se verán más adelante en el *Capítulo III*. El ejercicio de la traducción de textos musicales tanto como otro tipo de textos, busca la naturalidad en sus letras; este rol debe ser desempeñado por traductores con los suficientes conocimientos que

les permitan ir más allá del idioma y que comuniquen de manera exitosa diferentes tópicos que se relacionan con cada especialidad, sin necesidad de permanecer constantemente acompañados por músicos profesionales, al hacerlo, como traductores estaremos forjando nuestro saber cada vez más en diferentes áreas.

Anteriormente se han realizado análisis de traducción de canciones vistos desde la teoría de los polisistemas: enumerando las características y habilidades que un traductor musical debe poseer. Se describen los fundamentos musicales desde una visión global hasta llegar a Costa Rica y se establecen pasos a seguir para realizar traducciones musicales, entre estas investigaciones encontramos *En el crescendo de la teoría traductológica: procedimiento para traducir letras musicales populares al inglés* de Heidi Griffith.

El estudio del texto musical fue introducido en el año 2003 en el contexto profesional sobre traductología, por medio de los artículos *El tratamiento completo: alternativa para la traducción del verso inserto en prosa no literaria* y *La traducción de verso inserto en prosa: dos casos*. En ellos se exponen los fundamentos utilizados para la traducción del verso poético inserto en la prosa por medio de traducción con rima y sin rima. Otro estudio expuesto por Heidi Griffith en el III Congreso Internacional de Lingüística Aplicada CILAP 2011, destaca la naturaleza polisistemática y multicultural de la traducción de textos musicales. Sin embargo, a la fecha no se ha encontrado un estudio sobre el trabajo del doblaje de un texto musical desde una perspectiva fenomenológica.

Esta investigación expone la importancia de revisar los procesos que apoyan la traducción en casos específicos, así como el valor de establecer criterios objetivos para la crítica profesional sobre los resultados obtenidos como producto del trabajo traductológico realizado a este tipo de texto. Asimismo denota el valor de apreciar un objeto desde varios enfoques y estimaciones por medio de fenómenos que recurren en el doblaje de las

canciones seleccionadas. Los traductólogos nos formamos profesionalmente por medio del estudio comparativo y crítico del trabajo de experiencias pasadas y basados en casi una década de experiencia coral debemos resaltar el hecho de que aunque es importante tener conocimiento musical, es posible tener éxito en la traducción de textos musicales sin ser un músico profesional.

Este estudio busca darle un norte a la búsqueda de una crítica objetiva y formal, por parte de un sector usuario del trabajo traductológico con la esperanza de marcar pautas que fomenten este tipo de análisis y discusión formal en los distintos ámbitos comerciales y sociales en los que se halle presente este tipo de traducción.

CAPÍTULO I

La fenomenología y su relación con el doblaje de textos musicales

El primer paso de esta reflexión fenomenológica de los resultados de traducciones de textos musicales ya existentes consiste en una revisión de temas referentes a la traductología con atención a aspectos particulares de la teoría musical y su simetría con el género poético. Lo anterior con el fin de fundamentar el análisis de las letras del corpus de estudio y la atención a la filosofía fenomenológica.

Iniciamos refiriéndonos a la filosofía fenomenológica, que se presume fue establecida por Edmund Husserl, aunque aparentemente se ve con anterioridad en la escuela de Christian Wolff; ésta se pensaba semejante a la dianoilogía, a la aletilogía, pero al mismo tiempo se consideró como una ciencia (Heidegger 26). En general, la fenomenología se define como la ciencia que estudia los fenómenos. Heidegger también dice que es la ciencia de la esencia descriptiva de una conciencia de trascendencia y pureza y que el método de análisis fenomenológico se mueve a través de actos reflexivos y preguntarse sobre que se reflexiona, aunque la intencionalidad influya en el proceso de reflexión (261-262). Hay dos pautas que Heidegger menciona sobre las cuales trabaja la fenomenología: la *pre-posesión* que es la existencia y la *pre-visión* que hace referencia al ser (118-119). Estas dos pautas se mueven conforme a la existencia del ser, como se desenvuelve y como existe por sí mismo, para entender mejor el ser es importante tener orientación dentro de un horizonte temático, lo que quiere decir que deber haber un objetivo por estudiar, en lugar de ver muchos objetivos al mismo, que podrían causar malos entendidos (Heidegger 61).

Reeder determina que la fenomenología posee una trascendencia filosófica científica acerca del mundo, en el que este movimiento filosófico se basa en la autocrítica para la exanimación reflexiva que nos permita describir las vivencias, las que equivalen a los fenómenos (21). A partir de lo anterior Reeder establece que como la fenomenología como realiza cuestionamientos estableciendo un fenómeno determinado, debe preguntarse ¿Cómo se sabe X?, al preguntarnos sobre X, debemos enfocarnos en la experiencia de X, ¿cómo se mueve o vive X?, y basados en estos cuestionamientos, al tiempo que se considera que la fenomenología es autocrítica al examinar sus propias metas y métodos (22). Berciano amplía lo anterior diciendo que la vida real y la historia son una guía para el estudio fenomenológico, y resultan necesarios para la observación de los fenómenos que acontecen en lo que anteriormente mencionamos, la vida de X, comprobándose a sí mismo, y, de esta forma, comprobando si las primeras evidencias llevan a la intuición inicial, que es la que lanza la pregunta sobre cómo se sabe X, la cual nos llevó a través de los distintos razonamientos que nos permiten ver a X desde diferentes perspectivas y así comprobar su fenomenología, según la cual, las cosas se dejan ver en la vida cotidiana, sin una intencionalidad específica (74). El filósofo y fenomenólogo checo Patočka establece que la fenomenología como ciencia intenta ver el sentido de las cosas, y esto debe ser al enseñarnos nuevas cosas que por sí mismas sean convincentes y justificables, de esta forma el fenómeno X tendrá validez y eficacia (149). En el estudio a realizar en esta investigación veremos como en la traducción de textos musicales se pueden presentar fenómenos. Domínguez menciona en unos de sus escritos como interviene el fenómeno de la traducción (93), lo importante de la intervención fenomenológica en una traducción nos parece de relevancia debido a la forma en cómo Domínguez ve la traducción como un fenómeno por sí mismo.

El presente proyecto inspecciona los resultados traductológicos de un conjunto de canciones, cuyos textos musicales son parte del discurso audiovisual de un conjunto de películas infantiles. De allí que resulte revisar algunas generalidades teóricas sobre los textos audiovisuales. Chaume dice que “El cine distingue códigos como los códigos sonoros, entre los que se encuentra el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical y el código de efectos especiales, así como el código de colocación del sonido; todos ellos de interés especial para el traductor” (18). Estos códigos son de vital importancia para el desarrollo de traducciones audiovisuales. Recordemos que los textos audiovisuales “muestran una densidad de significado y una complejidad retórica fruto de su configuración textual, nos enfrentamos a unos textos que, al menos, transmiten información a través de dos canales, el acústico y el visual, codificada a través de diversos sistemas de significación” (Chaume 18). “Los estudios de traducción audiovisual se originaron en el estudio de la traducción cinematográfica. La incorporación de la traducción para la televisión y vídeo llevó a la introducción de la denominación traducción audiovisual. Incluye diferentes tipos de traducción-doblaje, subtulado, *voice over*, traducción simultánea, narración, *half dubbing*- para diferentes géneros audiovisuales: ficción, documentales, publicidad, telediaros, etcétera” (Duro 20).

“Ahora bien,.... [un] texto audiovisual es el que se recibe a través de dos canales, el visual y el acústico. Consideramos que los textos audiovisuales tienen dos características fundamentales: la primera es que la sincronía entre los mensajes verbales es esencial; la segunda es que estos contienen una sucesión de imágenes en movimiento” (Davies 19). De acuerdo con Bernal, “...podríamos decir que se trata de una traducción en cuatro dimensiones, en que no se debe descuidar ninguna para transmitir con éxito todos los contenidos y que no se produzcan incoherencias comunicativas que contrapongan la

información que nos llega por cada una de ellas. “Esto nos muestra un 25% de cada dimensión: **lenguaje corporal, elementos supra oracionales, coordenadas temporales, coordenadas espaciales**” (14). “Otros teóricos prefieren entender la subtitulación (así como el doblaje, las voces solapadas y demás modalidades que configuran la traducción audiovisual) como un ejemplo de *adaptación* y no de *traducción*” (Díaz 32).

En este trabajo se considera que estos tipos de traducción son de gran importancia en la actualidad debido a su auge no sólo en la vida cotidiana sino en el desarrollo social del espectador. Recordemos que “[...] la traducción plantea problemas específicos y se realiza con características singulares” (Duro 149), dentro de estas singularidades debemos plantear que tipo de traducción audiovisual es la que se realiza, para nuestro corpus veremos que es el doblaje y lo que éste implica. Chaume dice que “El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores [...]” (32)

En tiempos no tan lejanos al hablar sobre traducción, “el concepto clave era la fidelidad al texto original, que solía limitarse a correspondencia formal entre el texto original y su traducción. Por lo tanto se trataba de teoría orientada hacia el texto de partida, visto como un fetiche que se debe respetar en lo posible [...] Posteriormente, las teorías comunicativas o pragmáticas comenzaron a hablar de la traducción como un acto de comunicación, y por lo tanto a resaltar la importancia del efecto que los textos ejercen sobre el lector” (Domínguez 67). Con los años, esta teoría de mantener el texto original casi de forma literal fue cambiando. Según Danan, “Dubbing is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer’s language [...] Dubbing, in short, is an assertion of the supremacy of the national language and its unchallenged political, economic and cultural power within the nation’s boundaries” (612).

Por eso, en la realización de un doblaje, es muy importante lograr que el espectador viva y sienta que lo que está viendo es parte de su cultura, y el doblaje hace posible esto, si el trabajo ha sido eficiente. García menciona que “ si alguna cosa se necesita para ser un buen traductor [...] es una buena formación cultural de base que le permita al traductor comprender a fondo el texto que va a traducir, es decir, que le permita hacerse con el texto desde una dimensión no sólo lingüística sino también conceptual y contextual, es decir, cultural (251). Se supone entonces tener un conocimiento cultural amplio, de manera que podamos entender formas intraléxicas que para algunos no tendrían mucho sentido, es así además como Pascua rescata que “La función de la traducción, al ser un acto de transferencia cultural, ya no se deriva directa o exclusivamente de la función del TO, o del efecto producido en sus primeros lectores, o de la *intentio auctoris*, sino que en cada caso se verá mediatizada por la finalidad de la comunicación, es decir, por las funciones comunicativas que exija el encargo de traducción” (35). García nos dice que “[...] el adaptar el texto a la cultura meta en que se inserta se produce siempre cierta manipulación, que no excluye cambios ideológicos, poetológicos o de otra índole. Por lo tanto al estudiar las traducciones hay que tener en cuenta esas manipulaciones, así como los intereses políticos, económicos y sociales que se encuentran detrás de ellas, y que condicionan tanto las políticas de traducción como la planificación cultural a nivel general” (92).

De estos distintos tipos de traducción audiovisual nos concentraremos en aspectos específicos del estudio del doblaje, el cual es uno de los puntos a estudiar en esta investigación. Un concepto importante para la traducción en general y para el doblaje es la localización: “Localization involves taking a product and making it linguistically and culturally appropriate to the target locale (country/region and language) where it will be used and sold” (Booth 3). Por otro lado, Neuber precisa que “Referring to translation as an

art does not fundamentally alter its status as a cross-cultural, cross-linguistic, text producing activity. The translation process is one of text-induced text production. Translation results are, uniquely, text induced texts” (43).

Hablando específicamente sobre la traducción de textos audiovisuales, Chaume añade que “El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores” (32). “Antes se doblaba o se subtitulaba... la inmensa mayoría de películas estadounidenses se doblaba. En la actualidad se dobla y se subtitula a la vez” (Díaz 55). Con lo cual el proceso era más lento y la gente, por ejemplo, debía esperar más para ver las películas. En la actualidad el proceso de doblaje conlleva una gran cantidad de pasos y detalles que un traductor debe tomar en consideración pero el proceso se ha acelerado, resumimos lo dicho por varios traductores con referencias al doblaje y los textos audiovisuales:

- 1) “En la traducción audiovisual sólo se cambia una parte de la banda sonora, ni siquiera se cambia por completo. Se trata, como de costumbre, más de una cuestión económica que de otra cosa, ya que cada minuto de trabajo de un equipo de sonorización (traductor, director, ajustador, actor, técnico, etc.) vale un dinero que las distribuidoras no siempre están dispuestas a pagar” (Bernal 46).

- 2) En algunas lenguas como, por ejemplo, el español, la acentuación tiene carga semántica (un verbo en el presente versus ese mismo verbo en el pretérito); en cambio, otras lenguas, como el inglés, experimentan una acentuación más ambigua” (Bontrager).

3) “El juego de palabras, como figura literaria, se basa en la singularidad semiótica que ciertos componentes léxicos adquieren en un texto determinado, en función de sus características fonéticas y gráficas, así como de sus significados, [...] el traductor tiene que reproducir en su traducción los distintos significados de las palabras, la disposición de los significados y la relevancia ideológica y cultural que el término tiene en el guión original” (Duro 111).

4) “El traductor puede modificar el número de sílabas, así como la colocación de los acentos, sin producir versos libres, ya que la música restablece la regularidad” (Cotes 77).

5) “[...] el texto no se subordina a las reglas gramaticales, más bien ocurre todo lo contrario: los recursos lingüísticos (léxico, formas morfológicas, estructuras sintácticas y prosódicas) son seleccionados por el autor del texto a partir de su programa intencional-funcional, que a su vez se subordina a la situación comunicativa y a las normas de comportamiento verbal / convenciones textuales admitidas en una cultura dada” (Lvovskaya 20).

6) “Llamaré variante lírica a aquella que emplea constantemente algún tipo de forma estrófica, sea un poema o una canción ocasional (como en una película de Disney) [...] La dificultad en estos casos radica en mantener la belleza formal sin perder el contenido.” (Bernal 70)

7) “Translators feel relatively free to switch grammatical categories to express what they need in a way the target audience finds easy to understand” (Lefevere 16)

Lo señalado anteriormente forma parte de fenómenos que han influido en el mundo de la traducción audiovisual. El hecho de que el proceso de doblaje antes era mucho más lento y que en la actualidad una película es estrenada en diferentes idiomas casi al mismo tiempo en diferentes partes y regiones del mundo, hace este comercio aun más extraordinario y sobresaliente, aunque “el doblaje es quizá la que menos está eclosionando a nivel intencional [...] Su costo más elevado es sin duda uno de los mayores obstáculos para su avance” (Díaz 53).

La traducción de textos musicales contempla diferentes aspectos sobre los que debimos investigar. Hablaremos ahora sobre teoría musical y además como la música involucra a la poesía. Las canciones son textos musicales cuya estructura está formada por versos y estrofas; una canción podría decirse que es un poema con música, y que, además posee ritmo y métrica al igual que una canción. Sucede que es difícil lograr un equilibrio entre el ritmo y la métrica, tal y como lo afirma Lefevere: “Translators who translate with rhyme and meter as their first priority often find themselves neglecting other features of the original: syntax tends to suffer most as it is stretched on the procrustean bed of sound similarity and metrical beat [...]” (71).

La música tiene grande influencias sobre los seres vivos. Thaut menciona que con frecuencia se describe a la música como un lenguaje parte de la expresión humana, sin importar que los sonidos posean significados indicadores, como si los tienen los sonidos hablados. Agrega Thaut: “One of the most important overlaps in comparative analysis

between music and speech occurs within syntax and pragmatics. Music and speech both are built on syntactical systems that organize sound patterns into rule-based structures” (2).

Ahora bien, estos aspectos sintácticos y estructurales deben analizarse en el contexto literario. De acuerdo a Schökel y Zurro, “en un texto literario, el sentido no se reduce a su contenido intelectual; no menos sentido es la fuerza expresiva y el impacto del texto” (378); por tanto, es de gran importancia que no solo la estructura morfológica y sintáctica, sino el contenido semántico mismo, se traslade al público meta que, en el caso que nos compete estaría compuesto por niños en edades cuya etapa de aprendizaje los hace altamente receptivos a los textos y contextos de entorno.

La traducción de textos musicales tiene como objetivo que el nuevo texto meta armonice con la música del texto fuente, de forma tan precisa como si el nuevo texto hubiera sido compuesto desde la creación de la melodía. De allí la relevancia del *ritmo*, un concepto musicológico muy importante para el desarrollo de traducciones de textos musicales. Según Ruíz, el ritmo “no es sólo considerado como un fenómeno horizontal, sintagmático, como la alternancia entre lo acentuado y lo no acentuado, entre el lleno y el vacío dentro del texto cerrado; sino es también un fenómeno vertical, paradigmático, que abre el poema a algunos significados por venir o a una red intertextual que relaciona pasado, presente y futuro” (111). Este concepto tan variable es parte esencial de la traducción de textos musicales, como organizador del tiempo. El ritmo asume una función primordial en la organización sintáctica de eventos musicales dentro de los patrones y formas de coherencia y comprensibilidad (*Rhythm, Music and the Brain* 78); esto de acuerdo a Thaut, quien también se refiere al ritmo al citar a Berlyne, que a su vez dice que el ritmo se refiere a una distribución temporal de eventos, objetos, símbolos o señales. “El

ritmo y la musicalidad son elementos tan primordiales que muchas veces brota del ritmo mismo”.

Destaca Ruiz que el ritmo como parte primordial para el análisis de textos musicales también se encuentra presente en la poesía (95). En la revista *Singing on the Breath of God* se menciona: “It is a mistake to think of poetry and music as two unrelated (or even unrelatable) entities [...] Music and poetry are not foreign to one other, nor are they in conflict” (39). Un poema como tal, recordemos, está conformado por versos y estrofas, así como lo hacen las canciones, también comparten el tener rima. Para este estudio consideraremos los “tipos de rima: según las letras que siguen a la última vocal acentuada:

- 1) Rima total o consonante: cuando se repiten consonantes y vocales.
- 2) Rima parcial o asonante (vocálica): cuando se repiten solo las vocales” (345)

Como parte esencial para comprender la relación que tiene la poesía con las canciones, debemos mencionar que es métrica en la poesía y de esta forma acercarnos un poco más a la poesía vista desde una perspectiva musical. De acuerdo a Álvarez y otros, “La métrica moderna supone un cambio radical con respecto a los cánones clásicos. El verso es esquema silábico predefinido y la estrofa es modelo de distribución [...] Los versos del poema forman un todo: el efecto rítmico procede de la relación de unos versos con otros, de las regularidades que establecen” (35).

Según Domínguez quien traduce a Victor Zirmunskij, rescata que “La ley que regula la alternancia de sonidos acentuados y no acentuados puede expresarse en un esquema ideal (metro). El medio lingüístico, sin embargo, tiene sus propias características fonéticas naturales, independientes de la ley métrica y entonces el medio lingüístico ofrece resistencia al esquema métrico” (54).

Para la realización del análisis de los textos musicales del corpus, se consideraran estos dos tipos de rima, recordando que se observarán textos tanto en inglés como en español, ya que “El texto poético es un texto en el cual la función poética actúa de tal manera, que la propia forma lingüística se convierte en tema” (Cabo 203). Lefevere establece: “A fashion of writing is apt to be called poetic when it exhibits a fairly dense concentration of illocutionary power in relatively few words, stanzas, or paragraphs” (49). Por tanto, cada palabra del texto debe ser elocuentemente dicha, trabajo que inicialmente le pertenece al traductor quién para los efectos de nuestro corpus dará vida a la letra de una canción que forma parte de una historia, Neubert apoya esto al decir: “Texts are invitations to talk and must be presented to listeners and readers in ways which secure their cooperation and comprehension. Acceptability is a precondition for cooperation, and the presumption of cooperation is a rationale for gathering to acceptability standards” (75).

Por supuesto no podemos olvidar que el tipo de películas a las que pertenecen los textos musicales seleccionados, pretenden transmitir una enseñanza, especialmente al público infantil. Ayala enfatiza que:

“el traductor seguirá de manera puntualísima, la línea lógica del tema respetando el orden de las ideas que lo componen, de manera que cada una de ellas haga su aparición en el lugar adecuado, surja con la intensidad que el autor quiso darle, conserve el justo volumen y matiz, y acierte a mantener las implicaciones mentales del original, sin restarle ninguna ni agregarle nuevas. Luego deberá reproducir con los fonemas de su idioma la concatenación de sugerencias a veces muy vagas, operadas por los fonemas del texto original y por sus recíprocas relaciones. En gran parte esas relaciones serán de tipo auditivo: la música del poema, tal como podría percibirla quien, ignorando la lengua en que está escrito, lo oyerá recitar, debe también ser mantenida en su traducción” (35).

Es debido a diversas razones que el texto es el principal protagonista de una traducción así como lo dice Neubert: “The text is the central defining issue in translation. Texts and their situations define the translating process. We cannot generalize about

translation without speaking of specific situations” (15). Sin embargo, para nuestros textos de estudio, los textos musicales, “equivalence is a measure of how well a text “stands in the place” of another text across cultural and linguistic boundaries. Thus, communicative equivalence and textual equivalence are practical measures of pragmatic and communicative success” (Neubert 144). Esto no sólo apoya el presente trabajo, sino que incentiva las diversas formas de equivalencia, no es lo mismo traducir una canción con la que no sólo deba plasmar el mensaje considerando la musicalidad que a esta letra acompañe: la traducción de un texto musical, la cual es probablemente uno de los más intensos trabajos debido a todas las formas en las que hay que pensar la traducción. De ahí es donde nos podríamos preguntar si sería necesario sacrificar de alguna forma el significado debido a la evidente necesidad de mantener la melodía de cada canción, a pesar de que autores como Domínguez sean claros al decir que:

“Cuanto más respetadas sean las normas presentes en el texto fuente más adecuada será la traducción, mientras que el hecho de amoldar el texto traducido a las normas secundarias (del sistema meta) lo hace más aceptable para los lectores. Puesto que en este sistema meta donde el texto traducido va a funcionar, sus normas suelen prevalecer, y su concepción de la traducción (junto con otros factores) condicionará fuertemente el grado de adecuación y aceptabilidad de los textos traducidos” (78).

Al traducir textos musicales consideraremos no sólo los distintos conceptos vistos anteriormente, contemplaremos además la aliteración, “The alliteration gives emphasis to particular words and certain rhythm to the sentence. Translators should ask themselves whether it is necessary, desirable, or vital to reproduce these two features [...] it may be possible to match the sound in other languages, but not the sound” (Lefevere 20). Por ejemplo, “El traductor de ópera se restringe a traducir sílaba por sílaba y acento por acento” (Apter 309) pero Lefevere continúa con su argumento inverso, el cual sostiene que los

traductores como tales, debemos sustituir y adaptar el texto poético tanto como sea necesario, claro que ella insiste en que este sería el último recurso, recurso que permitirá un impacto en la lengua meta similar al impacto en la lengua original (37). Finalmente, Pascua apoya la teoría de una equivalencia certera más que literal, al decir que así tanto la cultura meta reciba al texto, así podría decirse que es una traducción bien elaborada, la cual tal vez no tenga una equivalencia textual sino más bien una equivalencia en cuanto al mensaje que se quiera enviar.

De esta revisión de conceptos y generalidades sobre aspectos traductológicos y otros afines, continuamos con el estudio de la fenomenología de textos musicales, desplazándonos a los campos de mayor interés en esta investigación. A continuación en el Capítulo II estudiaremos la fenomenología como filosofía y el estudio de la música.

CAPÍTULO II

¿Qué es la fenomenología de textos musicales?

A continuación, en este capítulo veremos dos secciones sobre áreas de estudio muy distintas pero excepcionalmente vinculadas dentro de esta investigación. La primera sección se centra en el estudio de la fenomenología; aquí podremos ver que nos dicen diferentes autores sobre dicha metodología y otros datos de relevancia para esta investigación. En la segunda sección del capítulo estudiaremos algunos conceptos básicos de la teoría musical como el ritmo y la melodía, que entre otros aspectos resultan necesarios para que los lectores o traductores de textos musicales puedan comprender las decisiones traductológicas y lograr un análisis más objetivo y profesional de los textos musicales.

La fenomenología

El filósofo y lógico alemán, Edmund Husserl fue quien inició uno de los movimientos filosóficos más importantes del siglo XX, aunque Heidegger expresa que “La expresión “fenomenológica” aparece por primera vez en el siglo XVIII, en la escuela de *Christian Wolff*, en el *Nuevo Organon* de Lambert, vinculada con composiciones análogas, que eran del gusto de aquella época como dianoilogía, aletilogía y significa teoría de la apariencia ilusoria, teoría para evitar la apariencia ilusoria” (26), la cual también se considera como una ciencia y es llamada *fenomenología*.

Berciano nos dice que la palabra fenomenología se compone de *fenómeno* y de *logos*, y como es obvio se refiere a una composición semejante a otras, como la teología, la biología, la psicología, la sociología [...]; así la fenomenología sería la ciencia de los fenómenos” (95). Heidegger por otra parte nos dice que “La fenomenología queda

determinada como la ciencia eidética descriptiva de la conciencia trascendental pura” (64). Para los propósitos de este trabajo coincide con Reeder: “Fenomenología es un movimiento filosófico basado en una metodología autocrítica para examinar reflexivamente y describir la evidencia vivida (los fenómenos, la vivencia) que proporciona un enlace crucial entre nuestra comprensión filosófica y científica del mundo” (21). De esta forma esta investigación apunta a ver el objeto de estudio de una forma más minuciosa y detallada, como si pudiéramos colocar los textos o palabras bajo el lente de un microscopio y pudiéramos ver todas sus diversas partes más de cerca, como nos aconsejaba Reeder en el Capítulo I.

Para realizar un estudio fenomenológico a cualquier contexto realizando una observación y análisis de comportamientos que se puedan repetir o situaciones que acontezcan reiteradamente en cada objeto de estudio o análisis son muchas las interrogantes que podrían nacer a partir de la observación de un objeto de estudio. Por tanto, para esta investigación se valoran las diferentes formas y estructuras de los textos musicales desde ángulos paralelos, con el fin de coincidir con Berciano y realizar una observación fenomenológica crítica que revele las generalidades de la vida histórica completa que enmarca al corpus, la vida real y la historia son el hilo conductor y la experiencia directriz para la investigación fenomenológica (74). Berciano subraya que las acciones que suelen parecer realmente comunes y frecuentes pueden dar respuestas muy importantes a cuestionamientos varios; Patočka añade además que “La fenomenología, como toda disciplina científica que pretende reconocer el sentido de las cosas, depende esencialmente de enseñarnos algo que todavía no habíamos visto, que se ha extraído de algún ámbito y que en sí mismo resulta por disponer de una justificación propia (149). Patočka quiere decir que dicha observación debe ser muy detallada, no debe conformarse de primeras

observaciones, sino que debemos intentar observar lo mismo desde diferentes perspectivas o ángulos que nos permitan encontrar esos fenómenos que determinen los resultados del estudio fenomenológico. La fenomenología, por estudiar cuestionamientos plantados por nosotros mismos o por quienes estudian un fenómeno determinado, hace evidentes esas posibles constancias o inconstancias que se presentan en determinado objeto, y así la fenomenología se comprueba a sí misma y no se limita a la intuición que la originó (Berciano 34).

La aplicación de la fenomenología sobre un determinado texto es útil y eficiente, nos permite ver las características del texto de una forma más cercana y minuciosa, y es a través de esta minuciosa práctica que podemos realizar una crítica traductológica profesional y objetiva; vemos por ejemplo que Duro establece que “[...] la traducción plantea problemas específicos y se realiza con características singulares” (149). De esta forma Duro ve la traducción como un fenómeno y, al ser un fenómeno, este presenta problemas que fueron observados y, continúan siendo observados, como posibles fuentes a respuestas para los traductores o estudiosos.

Acerca del texto

Este estudio observa la forma en que Disney y Pixar realizan el doblaje de sus canciones, las cuales son textos musicales con un continuum de constancias estructurales que observaremos más adelante. Neubert destaca que “los textos son invitaciones a la comunicación y se deben presentar a un público lector y escucha de forma que se asegure la cooperación y el entendimiento. La aceptación es una condición necesaria para la cooperación y la aceptación de la cooperación es la razón fundamental para el encuentro de

los estándares de aceptación” (75), “Según la fenomenología, las cosas se nos muestran y son captadas en la vida intencional, en la conciencia en las vivencias” (Berciano 31), pero todo tiene un proceso por desarrollar. La fenomenología como tal dice que “La *pre-posesión* de la investigación misma es la existencia. La *pre-visión*, aquello, sobre lo cual es vista la existencia misma, como tal: el *ser*, la existencia según su ser, según las posibilidades y los modos de su ser” (Heidegger 118-119). De allí que para iniciar un estudio fenomenológico, primero debemos establecer un fenómeno, y a partir de ahí ver como el mismo fenómeno se mueve dentro del ámbito de estudio y desde perspectivas distintas de análisis, lo que nos proveerá una amplia visión del fenómeno en sí.

En general, cuando el usuario critica la traducción de un texto suele basar su opinión en función de sus propias observaciones y experiencias; y, como lo mencionáramos anteriormente, una reflexión fenomenológica debe haber una *pre-posesión* y, a partir de esta, una *pre-visión*, la cual nos facilitará la visión de lo que estamos estudiando. Este estudio nos lleva a la *intencionalidad*, la cual forma parte de un fenómeno, esto porque existe una intención del ser que hace que ocurran determinados fenómenos. Heidegger añade que “El método fenomenológico se mueve íntegramente en actos de reflexión. Por otro lado se debe observar sobre qué se reflexiona: sobre la conciencia con el carácter fundamental de la intencionalidad” (261-262), debido a que no todos los fenómenos suceden a propósito, suponemos que algunos fenómenos constantes pueden ser también obra de la casualidad. Sin embargo, mi experiencia personal como cantante coral me permite afirmar que las aparentes casualidades en el contexto de la composición y ejecución musical pueden ser más bien acciones intencionales y temporalmente duraderas; esto se hace para alargar las notas, puede ser para completar el espacio o para solucionar el

problema de la ausencia de una nota, que podría deberse a un error de registro durante la ejecución.

En este análisis que nos ocupa se debe tener presente que los nueve textos musicales estudiados fueron seccionados en tres períodos y cada período se conforma con tres canciones, estos períodos siguen un orden cronológico aunque no tienen la misma extensión cronológica, debido a características especiales que posee cada grupo en cada período. Con respecto a esta división cronológica rescatamos lo dicho por Husserl: “All intentionality is grounded on a threefold ecstatically, unitary, horizontal, self-constituting and so absolutely ontologically basic time consciousness or primal consciousness which “temporalizes itself.” (Bernsen 197), o sea que, de una u otra forma, e inconscientemente, las constancias de un ser pueden ser intencionales.

Hablaremos ahora de los textos audiovisuales. Como describe Sokol, éstos presentan ciertas características constantes que podríamos decir son fenómenos que suceden en este tipo de texto: “Las características que diferencian el texto audiovisual de otros textos se pueden reunir así:

- Recepción por dos canales: acústico y visual
- Presencia significativa de elementos no verbales
- Sincronización entre elementos verbales y no verbales
- Transmisión por pantallas- Reproductibilidad
- Secuencias predeterminadas de imágenes y sonido-material grabado” (182)

Y aunque podríamos pensar que estos son datos lógicos para un traductor, especialmente un traductor de textos audiovisuales, son en realidad fenómenos que ocurren de forma particular en los textos audiovisuales y no así en un texto científico o técnico, que normalmente constituyen el ámbito de traducción más frecuente. El espectador infantil debe lograr escuchar y comprender no solo los diálogos de una película sino la letra de sus

canciones; de allí que el traductor deba hacer uso de los recursos disponibles para conectar el discurso con la imagen, ya que lo que sucede en la pantalla es inherente a la comprensión del mensaje.

Otro ejemplo de fenómenos que ocurren dentro del área audiovisual lo plantea

Duro:

Parece que hay tres opciones principales para las películas que se doblan o subtitulan:

- a) Películas que se doblan [...] consideradas como populares o de poca enjundia intelectual. Por ejemplo, las protagonizadas por Eddie Murphy.
- b) Películas que se doblan y que también se subtitulan para su exhibición [...] que gozan de cierto prestigio artístico. Ejemplo de temporada de 1997-1998 es *Titanic*.
- c) Películas que solo se subtitulan, ...[y son] proyectadas en salas especializadas. Entre ellas, *El sabor de las cerezas* (1996) (50)

En todas estas opciones Díaz identifica otros fenómenos que ocurren en el doblaje de textos audiovisuales: una pérdida del diálogo original, un proceso de translación más laborioso y lento, resultados más apropiados para el público infantil; respecto a la transmisión de imagen del original, una menor reducción del texto original, permanencia de la simultaneidad del diálogo, posibilidad para el espectador de entender la historia incluso si se distrae de la imagen, una marcada subordinación a la sincronía labial” (Díaz 67). Sobre estos puntos conviene decir que estos son fenómenos especialmente criticados por el espectador o usuario adulto del texto doblado. Con frecuencia se menciona la pérdida del diálogo los cambios importantes de términos, la adaptación del discurso original por uno políticamente correcto, entre otros, como errores del proceso traductológico cuando en realidad son parte del proceso en sí. Situación parecida es la que el espectador adulto expresa frecuentemente acerca del subtitulaje, cuando se refieren a los cambios

estructurales del diálogo como “pérdida” o “mala traducción”, no así como un esfuerzo para mantener la sincronía labial entre la imagen y el discurso oral.

Otro de los fenómenos referentes al doblaje destaca el rango de tiempo entre el lanzamiento de películas o episodios de series de televisión o la amplia gama de textos audiovisuales doblados que llegan a países extranjeros, una labor que permite que los niños disfruten de estos textos a temprana edad.

Los resultados traductológicos que disfrutaban estos jóvenes espectadores, resultan muchas veces objeto de crítica subjetiva por parte del usuario adulto que no comprende la *relación* del proceso traductológico con el producto final: “Para la comprensión de la *relación*, es decir, para la comprensión del ser y el carácter del tema del que trata la *fenomenología*, es necesaria la orientación en un horizonte temático” (Heidegger 61), ya no podemos ver todas las perspectivas al mismo tiempo. Por esa razón, se introduce a continuación el horizonte temático que orienta este estudio: el código tipológico musical.

Generalidades del código tipológico musical

Presente desde tiempos antiguos, el término *canción* proviene del latín y significa conjuro; una canción es toda composición que se puede cantar y sirvió para hacer referencia a la *danza*, el *discor*, la *balada*, y principalmente la *cansó*. La canción es la equivalente en castellano a *cansó*, un tipo de poesía de la lírica cancioneril y el principal cauce lírico del amor cortés” (Ayuso de Vicente 47-48).

En la actualidad podemos componer música desde la comodidad de nuestras casas utilizando programas informáticos. Estas obras, por su estructura convierten esta poesía en un tipo de texto muy común en el entorno del público, aunque éste no tenga plena

conciencia que esas piezas musicales son poemas con melodía que conforman lo que conocemos como canto. En el siglo XX se acentúa la diferencia entre canción *culta* (lieder o belcanto) y canción *popular*, según el tipo de instrumentos utilizados y las características interpretativas de los cantantes. Muchas melodías contemporáneas famosas se han compuesto como temas para películas y han sido utilizadas para este fin. Aquí destacamos el caso del contexto que nos ocupa: el amplio portafolio musical de la compañía Disney Pictures, cuyos textos musicales son tan importantes como la creación y narración del argumento de las películas. Las canciones de Disney pertenecen a una variedad musical llamada *crossover*, que se concentra en aspectos como la selección de los mejores nativos cantantes del momento con el fin de lograr que el resultado del doblaje tenga un alcance comercial masivo.

Los conceptos básicos sobre música y doblaje de textos musicales

Existe una estrecha relación entre música, letra e interpretación, aspectos que los compositores deben estudiar y aplicar de forma excepcional para que una canción se convierta en una canción popular. Disney y Pixar invierten millones en sus trabajos cinematográficos y parte de estos fondos se dirigen a la realización de bandas sonoras acreedoras de premios sumamente prestigiosos. “Con frecuencia la música es descrita como una forma de lenguaje de la expresión humana, a pesar de que los sonidos musicales no poseen un significado denotativo así como lo tienen los sonidos del habla” (Thaut 1). Un músico es experto en los fenómenos acerca de aspectos musicológicos fundamentales y esenciales para lograr el doblaje de un texto musical; no así necesariamente un traductor o el público meta de un proceso de doblaje. Sin embargo “un traductólogo está capacitado para investigar en todos los campos del saber con igual grado de competencia” (Campos

389); de allí que en el mundo del doblaje o la traducción musical ese conocimiento novedoso debe considerarse como parte de sus herramientas de trabajo.

La teoría musical nos muestra un amplio número de conceptos: el *ritmo*, la *melodía* y la *armonía* son probablemente los conceptos más básicos, e indispensables para una labor traductora, crítica, profesional y efectiva. “La melodía es una sucesión de sonidos con un orden determinado. Según el estilo musical y el momento histórico que estudiemos, así será la concepción de lo que es melodía” (Castro 33). Es la melodía la que comprende la altura de las notas (do, re, mi, etc.), las escalas y los intervalos entre notas consecutivas (consonantes o disonantes). El traductor de una canción debería prestar atención, en mayor medida, a los dos primeros aspectos de la música, es decir al ritmo y a la melodía, ya que la armonía usualmente está fija. De hecho, la melodía y el ritmo también están fijos o predeterminados, pero a veces hay que hacer ajustes como seccionar o añadir una nota. Si la canción incluye coros o estribillos, entonces los tres aspectos estarían involucrados. Para la realización de este estudio ha sido de suma importancia contar con experiencia en el campo de la música, específicamente en el área del canto coral, con lo que se ha facilitado la observación de elementos como la melodía, parte fundamental en estudios musicales, puesto que es la sucesión de sonidos a través de la cual se mueve un texto musical con sus respectivos acompañamientos, como la armonía. “El término armonía significa concordia, acuerdo, comunión, dicha, equilibrio, paz, belleza, lo que por otra parte, pone de manifiesto la extensión e importancia de lo que comprende el orden armónico de la música” (Maneveau 89). La armonía comprende los intervalos entre notas que suenan al unísono, (al mismo tiempo), la consonancia o disonancia de dichos acordes. Con disonancia nos referimos a sonidos armónicos lejanos, muchas veces desagradables al oído, lo contrario de los sonidos consonantes, que son sonidos armónicos menos tensos, más gratos al oído.

Otro de los conceptos indispensables para este aprendizaje es el “ritmo, que es la noción fundamental en música. El ritmo divide u organiza el tiempo por medio de acentos o de valores métricos. Es necesario, pues, distinguir ritmo y métrica, siendo esta última de orden esquemático, en tanto que el ritmo contribuye a la esencia misma de la música” (Onnen 248). El ritmo es fundamental para comprender otros conceptos con los que podremos visualizar nuestra traducción o doblaje musical. Así se habrá de considerar el ritmo como un grupo de movimiento de sonidos dentro de cada texto musical ya puesto en escena, estos sonidos en movimiento podemos decir que son golpes musicales, cuya forma debe observarse cuidadosamente al momento de la traducción y en el montaje del doblaje en sí. Thaut rescata lo que establece Berlyne (1971) donde dice:

Rhythm is frequently used to refer to patterns of temporal distribution of events, objects, symbols, or signs in general [...] Rhythm in the narrower sense, refers to explicit divisions of time or space into intervallic time systems, recurrent and often (but not always) characterized by periodicity. Components of musical time divisions such as pulses, beats, and meter systems are relevant in this understanding of rhythm (4)

Thaut también resalta el ritmo al decir “Rhythm organizes time. In music, as a time-based acoustical language, rhythm assumes a central syntactical role in organizing musical events into coherent and comprehensible patterns and forms” (6), viendo al ritmo desde estos conceptos establecidos por Berlyne y Thaut suponemos que el ritmo es la base de la traducción musical, y a partir de él surgen otros importantes factores que van a influir en el proceso, como el texto por sí mismo, que en este tipo de traducción no tiene el papel principal.

Además rescatamos lo que nos dice Thaut, “One of the most important overlaps in comparative analysis between music and speech occurs within syntax and pragmatics. Music and speech both are built on syntactical systems that organize sound patterns into

rule-based structures”(2). A esto añade Cunillera diciendo, “La simbiosis entre forma y contenido, ha sido y sigue siendo un punto de reflexión y de discusión en los estudios de traducción literaria. Es obvio que al traducir se cambia necesariamente la forma del texto *original*; el símbolo de la lengua de partida es sustituido por otro con unas características morfológicas, fonéticas y hasta sintácticas distintas” (154). Más adelante en el Capítulo III veremos la aplicación de este fundamento. Disney busca conservar el sentido de los textos musicales a través de la forma; primero se compone la música y a partir de ahí se trabaja en el contenido tomando en cuenta los conceptos mencionados.

Otro concepto importante que se observa en el objeto de análisis es *el acento*: el compositor de la música y de la letra de una canción debe considerar que cada sílaba debe equivaler a una nota musical pero en ocasiones se efectúan acentos que pueden cambiar los siguientes elementos:

- a. *el volumen*: la potencia de un sonido determinado.
- b. *el timbre*: se asocia al color musical y nos permite distinguir unos instrumentos de otros.
- c. *la duración*: el tiempo que se mantienen las vibraciones por un sonido.
- d. *el tono*: la altura de un sonido que puede ser más grave o más agudo.

Como bien lo dice Thaut pensamos entonces que los acentos y las pausas de la letra deberían coincidir con los acentos y las pausas de la música (10). Cuando no coinciden, se debe a aspectos de armonía, veremos a continuación como podemos observarlo a través del siguiente ejemplo extraído del texto musical “*Touch the sky*” de la película *Brave* que forma parte de nuestro corpus:

When – cold – wind – is – a' – ca – lling, 7

And – the – sky – is – clear – and – bright 7

Estas primeras dos líneas que acabamos de leer muestran dos versos del texto, donde al realizar la división silábica, ambos versos muestran siete sílabas: cada una es además un golpe musical o representa una nota. Ahora veámoslas en español:

Hoy – los – vien – tos – han – lla – ma – do 8

Y – el – cie – lo – cla – ro – es – tá 8

El ejemplo en español nos permite observar que la división silábica es distinta; pasó de siete sílabas a ocho sílabas cada verso. Lo que acontece en este ejemplo es un alargamiento de la nota musical, del sonido en sí, este alargamiento de notas se percibe en el texto en inglés, mientras que en español, se utiliza el espacio para introducir una nota más al texto sin que esto perjudique la canción como tal.

Al escuchar una canción con frecuencia olvidamos que tiene versos y estrofas, como sucede en la poesía. Otro aspecto que suele dejarse de lado es el hecho que la poesía, por sí misma, posee cierta melodía que no siempre coincide con las estructuras definidas o notas musicales, pero que si podemos reconocer con facilidad al escuchar una declamación y percatarnos del ritmo de la voz de la persona que recita. Entenderemos entonces que una canción es poesía con melodía y que se acompaña de una armonía.

Recordemos que “la *rima* es la repetición regular de los mismos sonidos al final de versos diferentes... la función de la rima consiste en marcar los límites del verso” (Jean 57). Existen distintos tipos de rima que se pueden aplicar y, se deben tomar en cuenta al traducir poesía, o en el caso de este trabajo, canciones; porque debemos preguntarnos como traductores si vamos a mantener el tipo de rima que se incluye en el original, o si vamos a obviarlo, cada uno de estos detalles es esencial para definir el buen traducir de una canción.

Es prestándole atención a lo anterior que debemos considerar los siguientes factores, básicos para la traducción y posterior doblaje de canciones:

- Las palabras tienen ritmo y melodía, la cual debería relacionarse con la parte musical, es decir que suene natural.
- La poesía tiene versos al igual que la música. El final de una frase en la letra debería coincidir con el final de la frase musical.
- Las sílabas de la letra deberían coincidir con las notas, una sílaba por nota en la medida de lo posible.

Además debemos tomar en consideración pautas fonológicas y fonéticas que rigen en el inglés y a partir de las cuales se analiza y observa la división con respecto a las notas dentro del código sincrónico.

“Las diferencias acústicas entre vocales se producen al cambiar la posición de la lengua, de la mandíbula y de los labios. En la lingüística, los cambios de la calidad vocálica de un sonido se denominan generalmente cambios de timbre” (Barrutia 39); lo mismo ocurre al interpretar una canción, depende de la posición de los labios, la lengua y la mandíbula para producir una nota variando así desde la calidad hasta la prolongación de una nota.

“Tone is not synonymous with pitch, since a tone in a linguistic system will be realized in such a way that it contrasts with other tones in the system while varying according to context. In the case of English, tones are part of what is usually called intonation but in many languages tones are more directly associated with syllables or lexical items” (Clark 339).

Paz afirma que la poesía es “una conjunción de tiempos y espacios” que se crea por medio de “la yuxtaposición de imágenes y bloques verbales que expresan la confluencia de distintas corrientes de tiempo y espacio” (Ulacia 619). Esa confluencia de elementos es lo que la música permite interrelacionar con las estructuras sintácticas y morfológicas de los textos audiovisuales.

Para el usuario general de una traducción de un texto musical, estos aspectos pueden parecer complejos e incluso incomprensibles. En el contexto de los estudio en traductología existen investigaciones previas (Benavidez 2006; Griffith 2011; entre otras) que describen dichas confluencias y sus variables contextuales. El objetivo del presente estudio busca hacer ver en ambos destinatarios, que la crítica traductológica debe tomar en cuenta las variables de esas confluencias. Por eso, a continuación la aplicación fenomenológica que hemos procedido a justificar, aplicada a los aspectos particulares de la poesía interna de cada canción.

CAPÍTULO III

Análisis fenomenológico del doblaje en películas de Disney y Pixar

Este capítulo está dedicado al análisis de los fenómenos traductológicos encontrados de los textos musicales correspondientes al corpus de análisis: nueve canciones pertenecientes a distintas películas animadas de las compañías Disney y Disney Pixar donde se procede a identificar los fenómenos presentes en el doblaje de canciones del corpus delimitado. El doblaje es una rama de la traducción ampliamente criticada en la industria del cine. Duro menciona que “La calidad o falta de calidad de doblajes y subtítulos son sistemáticamente ignoradas por la crítica cinematográfica que hoy se queja, a veces, cuando las deficiencias del producto son muy evidentes. La labor de los traductores y de los estudios de doblaje es prácticamente invisible, aunque dicha labor, [...] se da por sentada en el cine que se proyecta [...]” (47). En razón con la falta de atención a la labor del traductor en este proceso, es común encontrar críticas de índole negativo en los diferentes medios de comunicación, o incluso directamente del público meta de estos productos. De ahí que cabe preguntarse: ¿Acaso un proceso tan consolidado a nivel comercial no incluye sus textos comerciales? En este capítulo se visualizan los resultados traductológicos presentes en los textos meta, se supone serían detectables a la vista de un traductor profesional con algún conocimiento en teoría sobre composición musical.

El doblaje de textos musicales es un reto con mayores implicaciones que el doblaje de diálogos puesto que involucra muchos detalles que van más allá del área lingüística, como lo son el ritmo, la melodía y los conceptos musicales expuestos en el capítulo anterior. Landgrebe nos dice que “El ser del objeto natural está referido a la intuición sensible, en la cual se dan tales objetos y en la cual, en definitivas, deben corroborarse

todos los conceptos de tales objetos” (219); de allí que cada objeto de estudio involucrado en el doblaje de textos musicales deba considerarse como recurso para poder tener resultados de transposición de imagen, articulación, sonido y sentido efectivos para los propósitos del proceso del doblaje musical. Duro también nos dice que “El traductor de películas debe tener curiosidad por aprender. En esta disciplina, además debe poseer una equilibrada combinación de lingüística, ortógrafo y cinéfilo [...]” (268), con mayor importancia, el traductor musical debe tener pasión por la música y, en el caso específico de Disney, pasión por el entorno figurativo que las enmarca. Según García:

“Ningún traductor literario puede plantearse su traducción si no es relacionando el contexto en el que la obra original fue escrita con el propio contexto, en el que la traducción se lleva a cabo. No hay traducciones intemporales porque no hay obras intemporales desde el punto de vista lingüístico, donde los estados anímicos transmitidos por el autor, junto con la melodía y el ritmo, han de ser reproducidos por el traductor para que el lector pueda compartirlos como si fuera un lector de la obra de partida” (28)

El conocimiento del traductor al doblar un texto o fragmento musical, especialmente para el cine o la televisión, debe inclinarse en razón del mensaje que va a ser presentado y su estrecha relación estructural con la visión de la cinta original. En el caso específico de Disney, cada una de las películas que forman parte del corpus presenta una historia de cuentos de hadas, fantasía y de sueños; y cada canción resalta estos detalles, por lo que el traductor debe considerar todos estos aspectos, si realmente desea lograr este impacto en el espectador de otras latitudes. Considerando que el emisor debe cuidar la forma en que se doblan los textos musicales de tal forma que impactan al receptor, Duro menciona un dato que no se ha de perder de vista, nos dice: “El primer criterio es el público al que va destinada la película, por lo que se trata, ante todo, de una decisión *comercial* basada en la existencia de públicos concretos que demandan productos específicos” (51).

Aquí inicia nuestro viaje por estas canciones, desde una visión que no se ha estudiado anteriormente. Analizaremos desde diferentes perspectivas como el doblaje que hacen en Disney ha evolucionado iniciando en 1937 con la canción “Someday My Prince Will Come”, de la película Snow White and the Seven Dwarfs, que fue la primer película animada de la compañía, así atravesaremos el tiempo hasta llegar a la canción “Touch the Sky” de la película animada de Disney Pixar, Brave, que se estrenó en el año 2012. Con el análisis de los textos musicales veremos la los elementos fenomenológicos a partir de la propuesta de Heidegger descrita previamente en el Capítulo I, la cual se integra con el fin de identificar los patrones traductológicos que han identificado el trabajo de los traductores a cargo de estos textos.

El primer paso de análisis consiste en subdividir el corpus en períodos, según las fechas de lanzamiento de cada película como se muestra en el siguiente cuadro:

Primer período (1937 - 1959)	Segundo período (1989 - 1998)	Tercer período (2009 - actualidad)
Someday My Prince Will Come/ Mi príncipe vendrá	Part of Your World / Parte de él	Almost There / Llegaré
When You Wish Upon A Star/ La estrella azul	Tale As Old As Time/ Fábula Ancestral	I See the Light/ Veo en ti la luz
Once Upon A Dream / Eres tú el príncipe azul	Reflection/ Reflejo	Touch the Sky/ Viento y cielo alcanzar

Cuadro 1. Delimitación cronológica del corpus

Esta división cronológica de las canciones se realiza para darle al estudio: “... [una] lógica interna, en las referencias de lo que esa vivencia ejecuta. En ese caso, el acto de la verificación y de la autoridad están en la objetividad” (Patočka 61). Como podemos observar, la división no se realiza basada en la cantidad de años, más bien se basa en datos

específicos identificados a lo largo de la revisión bibliográfica. El criterio para agrupar las canciones de este primer período se basó en que las tres piezas las tradujo Edmundo Santos, un destacado director y actor de doblaje mexicano (*Dubbing Disney Movies*). Otro importante detalle sobre este período es el hecho de que estos textos musicales al principio solo se conocían en inglés, debido a que el doblaje al español de las tres películas se realizó hasta años después de su producción (*Walt Disney: A Short Biography*).

Con la muerte de Edmundo Santos, se iniciaron diferentes procesos para traducir textos musicales y doblar las películas utilizando equipos de traducción más modernos. Se inicia un tiempo de cambios para Disney, donde las películas pasaron de ser traducidas en un estudio en Los Ángeles, California, para realizarse en México y, finalmente, uno más en España lográndose así dos doblajes al español con variedades dialectales distintas, adecuadas a los respectivos hemisferios.

El segundo periodo lo conforman tres textos más en los que destacan la película *Beauty and the Beast*, la primera del proceso de modernización y, a partir de la cual, se consolida la creación de dos doblajes; uno para el público latinoamericano y otro para el público español. Sin embargo, todavía en ese momento, las películas tardaban cierto tiempo en ser dobladas y difundidas a los demás países.

En el tercer período, con una consolidación en el proceso de doblaje a dos públicos parlantes del español, aunque un español distinto, los estrenos se vuelven mundiales en todos los idiomas, así que mientras un niño en Estados Unidos veía por primera vez *The Princess and the Frog*, muchos otros, no solo en Latinoamérica, sino en todo el mundo, veían a su vez *La princesa y el sapo*, o su equivalente en alguno de los muchísimos idiomas en los que se había doblado.

La amplia gama de aspectos de análisis de un texto musical origina que el primer paso del proceso sea efectuar una clasificación de los mismos en tres categorías: el código lingüístico, el código tipológico y el código sincrónico.

En cada uno de los siguientes apartados veremos diferentes ejemplos de los textos clasificados en los distintos períodos, realizando comparaciones de las canciones que se encuentran dentro del mismo período y su respectiva comparación con los otros períodos de estudio. Con el propósito de ver el comportamiento de los fenómenos traductológicos presentes en el doblaje de estas canciones. Bernal nos menciona que “La investigación no es algo “accesorio” en la traducción, sino algo esencial. El traductor no tiene que conocer a priori todos los usos de las unidades lingüísticas, pero sí el uso concreto en el texto que entrega a su cliente, tras realizar las indagaciones pertinentes” (25). Veremos que aunque no hace falta conocer con exactitud cada concepto, sí debemos ser capaces de entender los procesos presentes en las traducciones, para ser capaces de evaluar las decisiones que se realizan en los doblajes. Este análisis debe iniciarse considerando que, como dice Berciano, “El comprender es algo más complejo, que incluye también, necesariamente, intuiciones bien entendidas” (34); y además que “Todo comprender se realiza en la intuición. De ahí proviene el carácter descriptivo del trabajo fenomenológico” (Heidegger en Berciano, 38).

En repetidas ocasiones el público se vuelve crítico ante los doblajes aunque suponemos que un alto porcentaje no conoce acerca del proceso de traducción; por lo tanto, el espectador no será capaz de evaluar y valorar lo que no comprende, “La comprensión, en este contexto, es un fenómeno complejo, propio de un sujeto en el mundo de la vida, es un proceso vital e histórico, es integrado por intuiciones que no deben, desde luego, confundirse con las intuiciones de algo objetivo y fijo, que Heidegger rechaza

constantemente.” (38). A continuación veremos con detenimiento distintos fenómenos existentes en este doblaje musical y así obtendremos un patrón que sirva de base para procurar un mejor entendimiento de los procesos detrás de este tipo de traducción.

Antecedentes de la emisión del corpus en estudio

Walt Disney nació en 1901, en Chicago, pero se crió en Missouri, donde empezó sus estudios de arte; en 1932 obtuvo su primer premio Oscar con la producción de la primer caricatura con color, *Flowers and Trees*. El primer premio de una amplia lista de galardones. En 1937, se lanza el primer largometraje animado y musicalizado, el cual forma parte de esta investigación, *Snow White and the Seven Dwarfs*, el inicio de una era que suponemos, ni Walt Disney pudo imaginar que llegaría tan lejos. Parte importante de la historia de este hombre fue la creación de su parque temático, el cual abrió sus puertas en 1955, en la actualidad Disneyland no sólo se encuentra en los Estados Unidos, donde existen dos parques, sino también en París, Francia y en Tokio, Japón (*Walt Disney: A Short Biography*).

En la actualidad, Disney Pictures emplea millones de personas en muy diversas profesiones, entre las cuales se incluye un equipo de traductores. Blake Todd, Vice Presidente Disney Character Voices International, se refiere al doblaje de las películas en una entrevista, donde menciona que para realizar el doblaje de *Snow White and the Seven Dwarfs*, Jack Cudding viajó por todo el mundo. Cuando Todd inició su trabajo, solamente cuatro personas estaban a cargo del doblaje, ahora hay diferentes personas encargadas para cada país (*Dubbing Disney Movies*). Jeff Miller, Senior Vice President Disney Character Voices International, habla de su trabajo y expone que está a cargo del doblaje de poco más de treinta y cinco idiomas y rescata que “el público no se percata de esto, los niños no leen

subtítulos y la única forma de llegar a ellos es doblando las películas” (*Dubbing Disney Movies*).

Para el primer montaje, con el idioma original inglés se graban las voces primero y después se animan los personajes, con lo que los movimientos calzan a la perfección. Rick Dempsey, Vicepresidente Creativo nos cuenta que el primer paso consiste en observar los rasgos o los movimientos de las caricaturas en el idioma inglés para determinar cómo hacerlos calzar con los diferentes idiomas, donde los traductores adaptan lo que ven en los originales y lo localizan según las regiones. Un dato importante mencionado por Blake Todd acerca de estos procesos de traducción y doblaje es que no piensa en que es una traducción, sino más bien como en la producción de distintas películas: una película estadounidense, una japonesa, una mexicana, y así en general para todos los diferentes idiomas; de esta manera se logra apreciarlas desde diferentes perspectivas y como diferentes objetos (*Dubbing Disney Movies*).

Considerando esta perspectiva y, habiendo revisado en forma general las motivaciones sobre la traducción y el doblaje del corpus, iniciamos este análisis observándolo desde un lente profesional y traductológico orientado hacia las motivaciones del texto meta.

Análisis del corpus

El análisis de los textos musicales, como se mencionó anteriormente, se divide en tres códigos. El análisis lingüístico de los textos musicales seleccionados permitirá establecer pautas y recomendaciones a seguir en la traducción de dicho tipo de texto; además podremos observar cuales son los aciertos de tan criticadas traducciones.

Recordemos que un texto musical, así como la poesía, evocan la identidad cultural de un pueblo y constituyen un universo de tradiciones de todos los pueblos.

Para poder realizar este análisis se ha seguido un estructurado proceso en el que se elabora una tabla con ejemplos extraídos de las nueve canciones. Así entonces podemos ver para cada canción las siguientes observaciones:

El código lingüístico, el cual se subdivide en dos columnas, que son sintaxis y morfología, la columna sintaxis incluye el tiempo verbal donde se menciona en que tiempo verbal está la canción y, el orden gramatical que es para establecer si se presentan oraciones transitivas, intransitivas o frases nominales. En cuanto a morfología, se observan los cambios de categoría de una palabra dentro de la oración, así por ejemplo vemos como un sujeto se convierte en adjetivo o viceversa, entre otros ejemplos tomados de los textos musicales.

El código tipológico se divide en tres columnas, una primera columna sobre el tipo y número de estrofas, la segunda sobre figuras literarias y la tercera donde se observa la posición de la rima.

Y finalmente el código sincrónico donde se observa el número de sílabas que tiene cada verso, comparando la letra original en inglés y la traducción, esto para determinar si se cumple con la cantidad de sílabas, es a nuestro parecer, uno de las observaciones más interesantes.

A partir de este cuadro comparativo es que obtenemos el siguiente análisis, que describiremos con detalle a continuación, por supuesto mencionando algunos ejemplos de los observados en la tabla.

1. Código lingüístico

Para el primer código de estudio se ha hecho una subdivisión en la que estudiaremos tanto la parte morfológica como la parte sintáctica, en cuanto al análisis sintáctico hemos considerado pertinente revisar los fenómenos sobre qué tipo de orden gramatical de los constituyentes oracionales se emplean tanto en las versiones originales como en los doblajes al español de Latinoamérica, así como en las conjugaciones verbales de cada caso.

1a. Orden gramatical

Dentro del primer período vemos variables en cuanto al orden gramatical, observemos los siguientes casos:

Primer período (1937-1959)		
Nombre	T.O.	T.T.
Someday My Prince Will Come ()	Someday my prince will come	Un día encantador
When You Wish Upon A Star ()	When you wish upon a star	Si en la nocturnal quietud
Once Upon A Dream ()	I know you, the gleam in your eyes is so familiar a-gleam	Eres tú, tus ojos me vieron con ternuras de amor

Cuadro 2. Orden gramatical-primer período

En este primer período nos basamos en una muestra de cada canción donde, en los versos originales del inglés observamos oraciones transitivas, las cuales son las que presentan pronombre o sustantivo, verbo y complementos. Veamos los siguientes ejemplos de la columna en inglés, donde en el primer verso hay una perífrasis nominal *my prince*, y

una perífrasis verbal *will come* acompañada de un adverbio de tiempo *someday*; mientras que en el verso del segundo ejemplo vemos el sujeto pronominal *you*, el verbo *wish* y el complemento circunstancial de lugar *upon a star*. En el tercer verso observamos el sujeto pronominal *I*, y el verbo *know*. En el doblaje al español podemos observar que sucedió con respectivamente en cada caso. En el primer verso toda la estructura sintáctica se sustituye por una perífrasis nominal *un príncipe encantador*. El segundo verso en español también pasó de ser una oración transitiva a una frase nominal; pero el tercer ejemplo mantiene una oración transitiva, siguiendo así el patrón del texto original, aquí vemos el ejemplo: el sujeto *tus ojos*, el verbo, *vieron* y el complemento circunstancial de modo *con ternuras de amor*. Podemos decir que en los dos primeros ejemplos los versos son más cortos, y con mayor ausencia de verbos (Ver Anexo 1: Lyrics/ Letras), mientras que en el tercer ejemplo, ambos idiomas tuvieron un verso de mayor extensión y es aquí donde la versión en español requiere de verbo y complemento, como es así en el verso original. Sin embargo, todos los cambios estructurales no impidieron que se mantuviera la correspondencia musical sincrónica y por ende, la armonización musical.

Segundo período (1989-1998)		
Nombre	T.O.	T.T.
Part of Your Wold ()	Ask 'em my questions and get some answers	Con mis preguntas y sus respuestas
Tale As Old As Time ()	Small to say the least	En su corazón
Reflection ()	Staring straight back at me?	Su mirar fijo en mí

Cuadro 3. Orden gramatical-segundo período

En el segundo período vemos una constancia sincrónica y sintáctica en los tres versos tanto en el original del inglés, como en los versos doblados al español; el primer verso en inglés incluye los verbos *ask* y *get*, mientras que el segundo la forma verbal infinitiva *to say* y el tercero el gerundio *staring*. En los primeros hay oraciones intransitivas y estas oraciones intransitivas, las cuales fueron dobladas con estructuras de frases nominales.

Tercer período (2009-actualidad)		
Nombre	T.O.	T.T.
Almost There ()	I don't have time for dancing!	No tengo tiempo para bailes.
I See the Light ()	Now I'm here, blinking in the starlight	Y hoy aquí viendo las estrellas
Touch the Sky ()	When cold wind is a' calling	Hoy los vientos han llamado

Cuadro 4. Orden gramatical-tercer período

En el tercer período podemos observar una constante estructural de oraciones transitivas que se modifica tanto en los versos en inglés como en los versos en español. En el primer ejemplo en inglés se observa el sujeto pronominal *I*, seguido por la perífrasis verbal *don't have* y un complemento directo *time for dancing!* En el segundo verso se sustituye el gerundio *blinking* por *viendo*, un gerundio equivalente de tipo funcional. En el tercer ejemplo en español encontramos *han llamado* que sustituyó a *calling* que forma parte del complemento directo en la versión en inglés.

Se puede determinar que un fenómeno en el código lingüístico presente en los tres periodos es la preferencia de perífrasis nominal en equivalencia a estructuras perifrásticas verbales. Berciano aclara que “por supuesto, una evidencia inmediata no es todo en la

fenomenología. La misma evidencia puede pedir o exigir más allá, seguir un horizonte” (34); horizonte que suponemos apunta a una constante funcional en el casos de los textos traducidos para Latinoamérica.

A pesar de esto, no podemos generalizar los procesos de traducción, como bien dice Neubert: “The text is the central defining issue in translation. Texts and their situations define the translating process. We cannot generalize about translation without speaking of specific situations” (15). Lo que aquí se expone busca establecer posibles parámetros evidenciados por medio del un análisis estructural general pero sin determinar una regla a algo obligatorio. Recordemos que “estamos autorizados a realizar cambios significativos, no sólo cuando tengamos que hacerlo, sino simplemente cuando tengamos la certeza objetivamente evaluable de que el texto mejoraría” (Ballester 111). En este caso, al haberse logrado que ambas versiones coincidan con la melodía musical, no hay duda que los resultados obtenidos resultaron equivalentes en su propósito.

1b. Tiempo verbal

En este aspecto del código lingüístico vamos a estudiar los fenómenos que acontecen en las canciones.

Primer período (1937-1959)		
Nombre	T.O.	T.T.
Someday My Prince Will Come ()	Someday my prince will come Someday we'll meet again And a way to his castle we'll go	Un día encantador Mi príncipe vendrá Y dichosa en sus brazos iré
When You Wish Upon A Star ()	If your heart is in your dream No request is too extreme	Si es muy grande tu ilusión pídela de corazón
Once Upon A Dream ()	I know you, I walked with you once upon a dream	Eres tú el príncipe azul que yo soñé

Cuadro 5. Tiempo verbal-primer período

Una observación general de los tiempos verbales nos permite afirmar que en el primer periodo, Disney intenta mantener el tiempo verbal original en sus doblajes para así dar énfasis a las ideas que se pretenden desarrollar en las historias que estas canciones narran dentro de las películas. En estos tres ejemplos del primer período, aunque no se utiliza el mismo tiempo verbal en todas, sí vemos como en cada caso se mantiene el uso de un verbo en el doblaje. Vemos a continuación los ejemplos de forma detallada: el primer ejemplo muestra el futuro simple *will come, will meet, will go*, estos tres verbos, dentro de los tres versos incluidos en el primer ejemplo en inglés, el segundo ejemplo utiliza el verbo en modo simple *is* y el tercer ejemplo en inglés, donde se presenta en verbo en presente simple *know* y el verbo en pasado simple *walked*. Las correspondientes versiones en español mantienen el futuro simple *vendrá* e *iré*. En el segundo ejemplo los verbos corresponden a la forma copulativa *es* y al imperativo *pídela* son constantes en el uso del mismo tiempo verbal, las formas *eres* y *soñé*, respectivamente.

Segundo período (1989-1998)		
Nombre	T.O.	T.T.
Part of Your World ()	Bet'cha on land they understand That they don't reprimand their daughters	Pienso que allá lo entenderán puesto que no prohíben nada
Tale As Old As Time ()	finding you can change learning you were wrong	te hace cambiar lo que estaba mal
Reflection ()	somehow I cannot hide who I am , though I've tried	No puedo continuar esta gran falsedad

Cuadro 6. Tiempo verbal-segundo período

En el segundo período podemos observar un gran número de cambios de tiempo verbal pero aún así se trata de mantener la idea principal del texto que en este caso el verbo le da cierta intención. Como muestra de lo anterior vemos en el primer ejemplo incluido en el Cuadro 6 la manera en que se muestra el presente simple en el texto original con los verbos *bet*, *understand* y *don't reprimand*; sin embargo, en el correspondiente ejemplo en español, el presente simple se mantiene en el primer verbo y en el tercero, respectivamente *pienso* y *prohíben*, acompañado de un cambio de conjugación en futuro simple *entenderán*; esto, probablemente para enfatizar los hechos por acontecer en la historia, puesto el original nos dice *Bet'cha* que en cierta forma nos aduce una acción en tiempo indefinido, manteniendo así, con este ejemplo la idea principal del verso. Con el ejemplo anterior que podemos ver como sostener un fenómeno de manejo de la literalidad, por medio de ciertos cambios estructurales.

Tercer período (2009-actualidad)		
Nombre	T.O.	T.T.
Almost There ()	I don't have time for dancing! That's just gonna have to wait a while	No tengo tiempo para bailes Eso ya lo haré después
I See the Light ()	All those days watching from the windows All those years outside looking in	Tiempo aquel viendo a la distancia tiempo fue viendo al interior.
Touch the Sky ()	I will ride , I will fly , chase the wind and touch the sky	Cabargar y volar , viento y cielo alcanzar

Cuadro 7. Tiempo verbal-tercer período

En el tercer período podemos observar algunas constancias fenomenológicas apropiadas para el valor semántico textual. En el primer ejemplo vemos las perífrasis *don't have* y *gonna have to wait* con alternativas de doblaje estructurales consistentes: *no tengo* y *haré*. En el segundo ejemplo podemos ver el uso del gerundio, tanto en la versión original *watching* y *looking* como en la versión en español latinoamericano con el uso del verbo *viendo*, que se utilizó para sustituir ambas alternativas en inglés. Y finalmente podemos ver en este período ejemplos del cambio del futuro simple del inglés *will ride* y *will fly* por infinitivos en español *cabalgar* y *volar*. Este último verso también se presentan los verbos *chase* y *touch*, los cuales se encuentran en infinitivo pero, en este caso, específicamente sobre el tiempo verbal, la traducción *dice*, utiliza un infinitivo pero solo menciona un verbo: *alcanzar*; equivalente apropiado para el propósito en este verso, puesto que si traducimos linealmente los lexemas *chase* y *touch*, se afectarían otros aspectos clave para la equivalencia musical, como es el caso de la concordancia de notas musicales con cada vocal del verso traducido.

1c. Morfología

Para el desarrollo del análisis morfológico, nos dirigiremos específicamente en los cambios de categoría de los componentes oracionales que se hallaron dentro de las canciones; esto sucede cuando, por ejemplo, una palabra en el texto original era un sujeto y en el texto doblado se retiene su significado o equivalencia por medio de otra forma; por ejemplo, un verbo.

Primer período (1937-1959)		
Nombre	T.O.	T.T.
Someday My Prince Will Come ()	He was so romantic , I could not resist	Fue tal el romance que no resistí
When You Wish Upon A Star ()	No request is too extreme	pídela de corazón
Once Upon A Dream ()	I know you, I walked with you once upon a dream	Eres tú el príncipe azul que yo soñé

Cuadro 8. Cambio de categoría-primer período

En estos tres casos vemos cambios necesarios para mantener el propósito de esta traducción: respetar la concordancia musical. El primer ejemplo muestra como el adjetivo calificativo *romantic* pasó a ser un sustantivo abstracto romance. En el segundo ejemplo vemos como el sustantivo abstracto *request* pasa a ser un verbo en modo imperativo con partícula *pídela*. Y finalmente en el tercer ejemplo podemos ver el cambio del sustantivo abstracto *dream* por el verbo en pretérito simple *soñé*. Desde la óptica de un espectador estos cambios de conjugación podrían considerarse desacertados. Sin embargo, un traductor profesional sabe que las modificaciones estructurales y funcionales buscan rescatar el sentido global de cada texto, y transportarlo a diferentes públicos en diferentes regiones del mundo.

Segundo período (1989-1998)		
Nombre	T.O.	T.T.
Part of Your World ()	I wanna see, wanna see them dancin'	Yo quiero ver una bella danza
Tale As Old As Time ()	Certain as the sun	Siempre como el sol
Reflection ()	staring straight back at me?	Su mirar fijo en mi

Cuadro 9. Cambio de categoría- segundo período

En el segundo período vemos ejemplos adicionales. El primero muestra el cambio del gerundio *dancing* por el sustantivo impersonal *danza*. Después vemos en el segundo ejemplo que aunque la palabra fue sustituida, se mantiene la categoría con dos adverbios, en inglés vemos *certain* y en español vemos *siempre*. Y en el tercer ejemplo podemos ver, que el significado del primer ejemplo se mantiene, pese a que la categoría del gerundio *staring* se sustituye por el infinitivo *mirar*. Al respecto de este tipo de cambios Lvovskaya nos dice que:

...si admitimos que cualquier comunicación tiene el carácter cognitivo cultural y que la traducción es, además, una actividad intercultural, tenemos que reconocer que el conocimiento de las normas de comportamiento verbal existentes en diferentes culturas y relacionadas con distintas situaciones que siempre están marcadas social y culturalmente, constituye precisamente la competencia textual del traductor (10).

Tercer período (2009-actualidad)		
Nombre	T.O.	T.T.
Almost There ()	Mama... I don't have time for dancing!	Madre... No tengo tiempo para bailes
I See the Light ()	Just how blind I've been	lo que me perdí .
Touch the Sky ()	When cold wind is a' calling	Hoy los vientos han llamado

Cuadro 10. Cambio de categoría-tercer período

En este tercer período podemos observar como en el primer ejemplo se persiste en cambiar un verbo por un sustantivo; en el segundo ejemplo, como el adjetivo pasa a ser un verbo en pasado simple; y, en el tercer ejemplo, vemos algo que sucede en la inversa, el sustantivo pasa a ser un verbo en participio pasado. Un dato interesante y persistente en los ejemplos encontrados es la tendencia a cambiar verbos por sustantivos. Esto se da en el segundo y tercer período, mientras que en el primero hay una tendencia por cambiar adjetivos por sustantivos. Esto parece, en cierta forma, mera casualidad pero Neubert dice

“intentionality is not really about an author’s intent, because sometimes the text does not accomplish what the author intends. Intentionality is about the effects of an author’s or translator’s decisions on the text and their subsequent impact on the receptive intentions of the reader” (72). Parte de estos cambios hacen que el espectador sienta el discurso natural, lo que es una parte importante de los procesos de traducción y sobretodo de la intención de internacionalizar de Disney en sus doblajes.

2. Código tipológico

Dentro del código tipológico podremos ver tres aspectos a analizar: a) el tipo y número de estrofas, b) las figuras literarias y c) la posición de la rima. En esta área de estudio suponemos que los traductores de Disney dedicados a estos doblajes realizan una labor donde, según lo afirma Ruiz, “[...] la traducción es el instrumento de doble filo: ejercita el dominio del propio idioma, pero representa al mismo tiempo el peligro de contaminación con elementos ajenos” (85). Por eso es que resulta de suma importancia de conocer la tipología poética en español latinoamericano para que el resultado final no mantenga características del género según los patrones de la lengua inglesa.

2a. Tipo y número de estrofas

En este espacio de estudio podremos ver ejemplificaciones de cada período donde podremos observar los fenómenos recurrentes. Recordemos que los textos musicales son poemas con música, por lo tanto el número de versos, estrofas y su orden es muy importante. El tipo de estrofa se establece dependiendo de la cantidad de versos que tenga cada estrofa, en este caso seremos un poco más detallados, al describir así cada canción.

Ejemplos (1937-actualidad)		
Nombre	T.O.	T.T.
When You Wish Upon A Star ()	Like a bolt out of the blue Fate steps in and sees you through When you wish upon a star Your dreams come true	En un rayo de ilusión viene a ti la estrella azul lo que pidas al soñar lo hará su luz.
Tale As Old As Time ()	Just a little change small to say the least both a little scared neither one prepared beauty and the beast	Algo allí cambió en su corazón una historia ideal mágico final bella y bestia son
Touch the Sky ()	When cold wind is a' calling, and the sky is clear and bright Misty mountains sing and beckon, lead me out into the light	Hoy los vientos han llamado Y el cielo claro está Las montañas con su canto A la luz me guían ya

Cuadro 11.Número de estrofas y tipo de estrofas

En este caso se ha seleccionado un ejemplo de cada período, la razón se debe a la repetición o consistencia en mantener el mismo número de estrofas, es aquí donde podemos observar un detalle importante que tanto en la traducción de poesía como en la de canciones se debe mantener, en el primer caso vemos cuatro versos, algo usual en el primer período donde en su mayoría encontramos estrofas de cuatro versos-los llamados cuartetos.

En el segundo ejemplo que forma parte del segundo período, no solo vemos un quinteto-una estrofa de cinco versos- sino una variedad de secuencias de estrofas, desde cuartetos hasta sextinas, las formadas por seis versos. Hay constancia en las estrofas, dice Cunillera que “la simbiosis entre forma y contenido, ha sido y sigue siendo un punto de reflexión y de discusión en los estudios de traducción literaria. Es obvio que al traducir se cambia necesariamente la forma del texto *original*; el símbolo de la lengua de partida es

sustituido por otro con unas características morfológicas, fonéticas y hasta sintácticas distintas.” (154). De allí que sea posible afirmar que, en la traducción de canciones, no sólo es importante la atención a los códigos sintáctico y morfológico, las estructuras en las que el espectador promedio centra su crítica, sino a las formas musicales que le otorgan la estabilidad rítmica y estructura homogénea a los textos musicales.

2b. Figuras literarias

El análisis de que figuras literarias se vuelve bastante interesante. En otras latitudes suele tacharse los textos musicales latinos de románticos y poéticos; sin embargo, este corpus de análisis no muestra una presencia marcada de metáforas, el recurso que comúnmente se utiliza para transmitir dichos efectos. En cambio sí encontramos un fenómeno de interés investigativo: el amplio gran número de símiles y personificaciones. Tomamos en consideración lo que nos dice Lefevere: “Translators may have to adapt or substitute accordingly, but they should do so only as a last resort since one characteristic of metaphor is that it requires some flexibility of mind to be understood and that it can impact a similar flexibility on the target language” (37); de ahí conveniencia de los recursos fácilmente observables en los textos traducidos o doblados por Disney: la contextualización y localización.

Primer período (1937-1959)		
Nombre	T.O.	T.T.
Someday My Prince Will Come ()	And away to his castle we'll go	Y dichosa en sus brazos iré

Cuadro 12. Figura literaria del primer período

Segundo período (1989-1998)		
Nombre	T.O.	T.T.
Tale As Old As Time ()	barely even friends then somebody bends unexpectedly	belleza y fealdad juntos hallarán más que una amistad

Cuadro 13. Figuras literarias del segundo período

Tercer período (2009-actualidad)		
Nombre	T.O.	T.T.
I See the Light ()	Now she's here shining in the starlight	Ella aquí luce como estrella

Cuadro 14. Figuras literaria del tercer período

Otra figura literaria presente es la aliteración por medio de la repetición del fonema oclusivo sordo / s /. En el segundo ejemplo, además observamos una personificación de los adjetivos *belleza* y *fealdad*. Y, en el tercer ejemplo, podemos ver en inglés una hipérbole de una persona que “brilla en las estrellas” y su equivalente translaticio por medio de otra figura literaria: un símil que compara al personaje con una estrella por medio de la perífrasis *luce como*.

2c. Posición de la rima:

Esta parte del análisis rescata la atención hacia la rima asonante y la rima consonante, ambos descritos en el Capítulo II. Veamos ejemplos de la variación o presencia la rima en igual posición.

Primer período (1937-1959)		
Nombre	T.O.	T.T.
Someday My Prince Will Come ()	Some day my prince will come Someday we'll meet again And away to his castle we'll go To be happy forever I know Someday when spring is here We'll find our love anew And the birds will sing and wedding bells will ring Someday when my dreams come true	Un día encantador Mi príncipe vendrá Y dichosa en sus brazos iré A un castillo hechizado de amor Un día volverá El nido de pasión Y por fin mis sueños se realizarán Lo siento en mi corazón

Cuadro 15. Posición de la rima en el primer período

En este primer período tomamos como ejemplo la canción “Someday My Prince Will Come” de la película *Snow White and the Seven Dwarfs*, la cual consta de dos estrofas. En el Cuadro 15 podemos ver en negrita y en cursiva donde encontramos la rima en esta canción, podemos ver en la versión original los lexemas *go* y *know*, los cuales tienen la misma vocal fonética al final de cada caso. Si la fonética final del verso posee rima asonante esto se debe a la repetición de sonidos vocales, en la segunda estrofa del original; un ejemplo son las palabras *anew* y *true*. En la versión en español, la primera estrofa muestra las palabras *encantador* y *amor*, las cuales terminan en la vocal abierta /o/ y el fonema consonante /r/, combinación que produce que esta estrofa tenga rima consonante. En la segunda estrofa tenemos las palabras *corazón* y *pasión* las cuales presentan la misma terminación fonética y ortográfica por lo que cuenta con rima consonante en los versos pares. Estos ejemplos nos dicen que tanto la versión original como la versión doblada presentan rima asonante y consonante que intercambian su posición en relación con el texto original. Veamos cómo la rima asonante modifica la rima consonante en la segunda estrofa.

Segundo período (1989-1998)		
Nombre	T.O.	T.T.
Part of Your World ()	What would I give if I could live out of these waters ?	Que debo dar para vivir fuera del agua
	What would I pay to spend a day warm on the sand?	Que hay que pagar para un día completo estar
	Bet'cha on land they understand that they don't reprimand their daughters	Pienso que allá lo entenderán puesto que no prohíben nada
	Bright young women sick of swimmin' Ready to stand	Porque habrían de impedirme ir a jugar

Cuadro 16. Posición de la rima en el segundo período

En este caso específico vemos una estrofa de “Part of Your World” que es parte de la película *The Little Mermaid*, en esta estrofa podemos ver en inglés dos formas en las que se encuentra situada la rima, en el primer y el tercer verso, las palabras *waters* y *daughters* terminan en la misma sílaba *-ers* lo que produce rima consonante, dentro de esta misma estrofa vemos las palabras *sand* y *stand* en el segundo y el cuarto verso respectivamente, ambas con la terminación *and*, y así tenemos una constante. Veamos que sucede en la versión en español; la estrofa muestra en el primer verso el lexema *agua* y en el tercero el lexema *nada*, estas dos palabras al terminar en la vocal /a/ resultan en rima asonante, y así vemos también que en el segundo verso se encuentra la palabra *estar* y en el cuarto verso la palabra *jugar*, ambas con la terminación *-ar* lo que causa rima consonante. Si comparamos ambas estrofas, podemos decir que el primer y el tercer verso se unen en una rima, el segundo y el cuarto en otra rima, aunque en inglés ambas rimas son consonantes, no es así

en español donde el primer y el tercer verso presentan rima asonante en lugar de consonante. Pascua dice que:

[...] la equivalencia es un hecho empírico con el que hay que contar, tan empírico como el TT mismo, lo que implica no tener que preguntarnos si los texto (original y traducido) son equivalentes, sino qué grado y tipo de equivalencia translatoria hay entre ellos porque desde el momento en que una cultura acepta un texto como traducción, sería una contradicción decir que ésta no es equivalente a la original (29).

Esto nos hace ver que aunque a veces son necesarios algunos cambios, un traductor debe ser observador y comprender que hay equivalencias menos obvias dentro de las traducciones que son más necesarias que solo las palabras. Reeder expone que “Aunque las estructuras experienciales deben ser idénticas para dos experiencias relativas a un mismo objeto, el *todo* de la experiencia no necesita ser- y, de hecho, nunca es- idéntico” (30).

Tercer período (2009-actualidad)		
Nombre	T.O.	T.T.
I See the Light ()	And at last I see the light And it's like the fog has lifted And at last I see the light And it's like the sky is new And it's warm and real and bright And the world has somehow shifted	Y la luz encuentro al fin se aclaró aquella niebla y la luz encuentro al fin ahora el cielo es azul. Es real brillando así ya cambió la vida entera .

Cuadro 17. Posición de la rima en el tercer período

Este cuadro nos permite ver una estrofa un poco más larga, con seis versos, donde en la versión en inglés vemos en el primer, tercer y quinto verso *light*, que se repite en el tercero, así como la palabra *bright*. Vemos aquí la terminación *-ight* que causa rima consonante en estos tres versos, además esta estrofa presenta en el segundo verso la palabra en cursiva *lifted* y en el sexto verso *shifted*, las cuales terminan en *-ifted* y que también forman rima consonante. Para la versión en español se observa la repetición de la palabra

fin en el primer y en el tercer verso, el resto de versos no tienen una rima definida por sonidos vocales o consonantes específicos, lo que permite la rima libre. A través de estos ejemplos analizados vemos como el uso de la rima consonante y asonante pueden ser constantes tanto en verso como en las estrofas, pero cómo también pueden variar de una rima a otra, y no estar presentes como en el uso de rima libre, la cual no es usual en estas canciones pero sí se utiliza, sobretodo en canciones muy extensas.

3. Código sincrónico

Esta parte del análisis describe la parte rítmica musical de las canciones, debido a que vemos como el número de sílabas tanto de la versión original y de la versión en español coinciden de manera precisa, aunque en pocas ocasiones no aplique.

Primer período (1937-1959)			
Nombre	T.O.	#	T.T.
When You	If-your-heart-is-in-your-dream	7	Si es-muy-gran-de-tu i-lu-sión
Wish Upon	No-re-quest-is-too-ex-treme	7	pí-de-la-de-co-ra-zón
A Star ()	When-you-wish-u-pon a-star	7	y-la-es-tre-lla-te-sa-brá
	As-drea-mers-do	4	a-sí es-cu-char

Cuadro 18: Número de sílabas en el primer período

En este ejemplo del primer período tomamos como referencia una estrofa de la canción *Once Upon A Star* de *Pinocchio*. Observamos como los golpes musicales, los cuales son representados con la división silábica, de manera que tanto los versos en inglés como los versos en español tienen el mismo número de sílabas, que a su vez son las notas musicales de la canción.

Segundo período (1989-1998)			
Nombre	T.O.	#	T.T.
When You Wish Upon A Star ()	I-wa-nna-be-where-the-peo-ple-are	9	Yo-que-ro-ver-al-go-es-pe-cial
	I-wa-nna-see,-wa-nna-see-them-dan-cin'	10	Yo-que-ro-ver-u-na-be-lla-dan-za
	Wal-king-a-round-on-those- what-do-youcall'em?	11	Y-ca-mi-nar-con-los-co-mo-se-llaman
	Oh-feet!	2	Ahh-pies

Cuadro 19: Número de sílabas en el segundo período

En el cuadro 19 vemos como hay una constante en el número de sílabas y, aunque la mayoría son versos más largos, no existe variación en el número de sílabas.

Tercer período (2009- actualidad)				
Nombre	T.O.	#	T.T.	
Touch the Sky ()	When-cold-wind-is-a'-ca-lling,	7	Hoy-los-vien-tos-han-lla-ma-do	8
	and-the-sky-is-clear-and-bright	7	y-el-cie-lo-cla-ro-es-tá	7
	Mis-ty-moun-tains-sing-and-be-ckon,	8	Las-mon-ta-ñas-con-su-can-to	8
	lead-me-out-in-to-the-light	7	a-la-luz-me-guí-an-ya	7

Cuadro 20. Número de sílabas en el tercer período

Este ejemplo específico resulta muy particular debido al cambio de número de sílabas que observamos en el primer verso, donde el texto inglés tiene siete sílabas y el texto en español tiene ocho sílabas, lo que ocurre es que en ocasiones las notas musicales se alargan y de esta forma una palabra puede alargarse con la música.

Veremos este ejemplo desde la otra perspectiva, el verso original en inglés tiene estas notas largas y el traductor, suponemos, se aprovecha de esto para establecer una traducción más precisa. Dice Neubert que: “Frames are learned, at least in part, from texts. Frames are activated as part of text production, but they may have a mental existence outside of texts. Scenarios put frames into action in texts. Scenarios are not just larger or

more complex frames; they are mechanisms for *activating* the contents of frames” (67), claro que es necesario realizar todo un proceso para lograr que las sílabas calcen de forma perfecta; no es sólo traducir la idea, es doblar esas palabras, inmersas en un contexto melódico y en su entorno social, el cual debe ser considerado durante el proceso. Lo anterior porque como afirma López “[...] la historia influye sobre la labor del traductor, sujeto histórico que escribe para otros sujetos históricos [...] El traductor es una pieza en el tablero del proyecto histórico reinante en la sociedad que le rodea” (17).

Una vez analizados los resultados del trabajo del doblaje en textos musicales, corresponde la descripción de los aportes de esta investigación como pilares de una auténtica crítica profesional.

CONCLUSIONES

En el recorrido por este viaje dentro del mundo de la traducción musical hemos tenido la oportunidad de revisar aspectos teóricos y prácticos presentes en el doblaje de las canciones de películas infantiles. Al inicio de este proyecto se propuso realizar una revisión fenomenológica en busca de los patrones en la traducción al español de nueve textos musicales dentro de un contexto cuya comercialización y difusión cuentan resultados satisfactorio de las decisiones tomadas. De ahí que este corpus sirva como material significativo de referencia de ejemplos de decisiones efectivas traductológicas para un propósito específico. La compañía Disney Pictures presenta mucha atención en la música que acompaña cada una de las películas infantiles que produce; y este ha sido un factor recurrente desde el principio de su desarrollo cinematográfico. La “historia” de cada uno de estos textos musicales refleja la necesidad de otorgarles una atención particular dentro del proceso del doblaje, no sólo para el entendimiento del público, sino también su adaptación en la estructura musical de la canción.

La primera acción que surgió de los objetivos específicos: la de *efectuar una revisión teórica sobre diferentes áreas que influyen en el desarrollo del doblaje de canciones y su fenomenología de entorno*, nos brindó la oportunidad de realizar una revisión bibliográfica a una amplia cantidad de referencias a la música, la musicología, y a los beneficios y aportes culturales que intervienen en muchos procesos traductológicos, entre ellos el doblaje. Sobre éste encontramos mucho material referente a sus características, procedimientos y valor comercial, entre otros. Sin embargo, un aspecto relevante para este proyecto surgió al momento de revisar las razones por las cuales se critican negativamente los resultados del doblaje. Esto porque uno de los objetivos que

buscábamos alcanzar consistió precisamente en *identificar los fenómenos presentes en el doblaje de canciones de un corpus delimitado con el propósito de establecer aquellos aciertos que fomentan la construcción de una crítica traductológica y profesional*. Un acercamiento bibliográfico a temas derivados de los procesos de doblaje, como es el caso de la traducción de textos audiovisuales, la localización y hasta la poesía, permitió confirmar que hay muchos puntos en común a nivel teórico de las experiencias traductológicas en estos campos. Pese a ser pocos los espacios, al menos en el contexto costarricense, para el desarrollo no solo de su estudio sino de su ejecución como campo profesional.

Los usuarios de estas traducciones y el público adulto de nuestro país necesitan de una mayor sistematización de experiencias en torno al doblaje de textos audiovisuales y musicales para poder entender los razonamientos que median al momento de trasladar uno de estos textos para nuestro disfrute. Particularmente en el caso de los textos musicales, se debe entender un poco la forma cómo funciona la música y los requerimientos estructurales necesarios para que las diferentes estructuras sintácticas y léxicas que la conforman una armonía pueda ser adaptadas a su forma. Por eso se optó por *compilar un conjunto de generalidades sobre musicología para el traductor de textos musicales que no tenga formación técnica en el campo musical, con el fin de que comprenda mejor el proceso traductológico y los fenómenos que incurren en el doblaje de las canciones seleccionadas*.

Aún queda mucho por estudiar, sin embargo, no cabe duda de que de este proyecto de investigación se derivan un número importante de conclusiones que nos permitirán realizar estudios posteriores a éste. Una de estas conclusiones es la potencialidad de los estudios multidisciplinarios referentes al campo de la traductología. Al explorar nuevas dimensiones de análisis hemos de encontrar muchas variaciones dentro de un texto y su

funcionalidad; desde ahí se apreciarán perspectivas diferentes a las usuales. En este caso, al ver la traducción desde la óptica fenomenológica, tuvimos la oportunidad de familiarizarnos con una filosofía que valora los fenómenos recurrentes y no recurrentes en los textos musicales. Como parte del estudio se pudo confirmar que la fenomenología es una corriente de pensamiento y análisis muy actual que puede, en gran medida, ser aplicable a muchas disciplinas, desde la economía hasta la publicidad, y en nuestro caso, en la traducción profesional.

Otra conclusión de este trabajo nos regresa al inicio del proceso de investigación. Al momento de la decisión acerca de que tema se podía investigar, fue posible confirmar que, pese a la enorme gama de posibilidades, ninguna avivaba el interés del investigador. En un momento crucial del proceso, se llegó a la conclusión de que es fundamental tener una relación estrecha con el entorno de la investigación. De ahí que este trabajo invita a no perder de vista nuestros propios talentos y experiencias al momento de seleccionar un campo de investigación, porque de esto dependerá la determinación y profundización que se le otorguen al estudio que realicemos. Con frecuencia los traductólogos cuentan con experiencias disciplinarias paralelas a su quehacer profesional. En el caso específico de este proyecto, la experiencia propia en canto coral me ha permitido el acceso a los conocimientos musicales que resultaron primordiales para la estructuración de este trabajo. Cabe aclarar que la experiencia exclusiva en el ámbito musical sin su contraparte de experiencia traductora no resulta suficiente. Al igual que aquellos que no tienen suficiente conocimiento musical, no cuentan con todos los elementos teóricos y prácticos para realizar un proceso traductológico documentado según los cánones de la disciplina, lo mismo sucede a la inversa. De allí la relevancia de las experiencias y las investigaciones multidisciplinarias.

Como en nuestro caso, la revisión histórica o cronológica de lo realizado en un campo de estudio permite efectuar observaciones de tipo global o de naturaleza generalizadora. El corpus conformado por nueve canciones que inician en el año 1937 y nos llevan hasta la actualidad, trazó una línea tiempo tan amplia que nos permitió apreciar muchos fenómenos ocurridos en el transcurso de estos años en relación con la traducción musical. Vemos entonces cuán importante es viajar a través del tiempo con estos textos y experimentar, de cierta forma, el proceso de traducción que dio como resultado estos textos que ahora son tan conocidos por el mundo. Todo texto, toda experiencia traductora cuenta con una motivación pasada, por lo tanto, puede ser muy válido y bien fundamentado el trabajar desde una perspectiva fenomenológica que permita ver lo que motivó la creación de un texto; ya sea para reproducir dichos resultados en nuevos contextos o para volver a contextualizar el proceso.

Dentro de esta investigación pudimos ver como las opiniones del público o los usuarios de las traducciones son todas apreciaciones válidas, algunas correctas y otras no tanto. Sin embargo, no podemos negar la gran validez de aquellas fundamentadas más allá de la opinión personal. Es importante que los traductores profesionales documenten, por medio de estudios los aciertos individuales o corporativos de quienes ejercen este tipo de trabajos a fin de reorientar opiniones y generalizaciones no fundamentadas. La crítica traductológica tiende a señalar la no equivalencia y la pérdida de contexto cultural, además de otros tipos de deficiencias, todo visto desde una perspectiva negativa; sin embargo, en raras ocasiones se les presta atención a los aciertos. El usuario promedio espera una traducción palabra por palabra; nosotros debemos hacer eco de las palabras de Román Jakobson y asegurar la transmisión del mensaje por medio de traducciones “sentido por sentido”. La traducción musical conlleva un proceso

traductológico particular con consideraciones muy específicas que, no solo hacen uso del poder de la palabra sino que además incluyen la riqueza de una melodía que debe encajar de manera tan precisa que la naturalidad del canto no se vea transgredida.

Esta investigación inició en la búsqueda de oportunidades para mejorar un proceso de traducción y sirvió para confirmar que, si bien es cierto, hay aspectos que enriquecer, empresas consolidadas como Disney y Pixar han velado a lo largo de su historia por la calidad del resultado final y de los procesos de traducción, como es el caso del doblaje de los textos musicales. No podemos terminar hablando únicamente de la inmensa labor traductológica que estas empresas realizan y la importancia que puede tener uno de estos textos musicales; si lo vemos desde una perspectiva sentimental, cuan importante puede ser uno de estos textos musicales para muchas personas. Sostenemos que un gran número de los lectores que pueda interesarse en este estudio tendrá afinidad con varias de las canciones aquí estudiadas, porque forman parte de una niñez o una vida, y consideramos que es por esta influencia del factor humano que estas empresas no ven como una pérdida de esfuerzos la gran labor traductológica empleada en sus películas, porque no sólo llegan a millones de personas en el mundo a través de sus películas y sus canciones sino que esto les permite ser las empresas de calidad que son.

Rescatamos el valor del ejemplo de empresas como esta que realizan trabajos de traducción, tan minuciosos y tan bien desarrollados, todo lo cual las hace exitosas. Así también para los investigadores, dejamos la puerta abierta en el campo de la fenomenología, así como otros campos del arte que aún requieren más atención en el estudio de la traducción. La música, al igual que otros tipos de obras de arte, han acompañado a la humanidad desde el principio de los tiempos y todas sus manifestaciones deben ser objeto de constante revisión y estudio. De lo que se haga bien o mal en los

campos de acción traductológica en estos contextos, se puede derivar la buena o mala percepción del público en general de los traductores e intérpretes profesionales. Por eso, una parte esencial trata de que todas aquellas personas con talentos artísticos, que se forman en estudios de traducción, valoren la pertinencia de realizar investigaciones en estos campos, motivando así una ampliación en el estudio traductológico en áreas que carecen de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agencia EFE. *Manual de Español urgente*. 7a. ed. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999. Impreso.
- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Impreso.
- Álvarez Alfredo I, Rafael Núñez y Enrique del Teso. *Leer en Español*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005. Impreso
- Álvarez Calleja, María Antonia. *Estudios de la traducción (Inglés-Español): teoría, práctica, aplicaciones*. Madrid: UNED, 2001. Impreso.
- Álvarez, Miriam. *Tipos de escrito I: Narración y descripción*. 3ª ed. Madrid: Arco/Libros, 1996. Impreso.
- Aparicio, F.R. *Versiones, interpretaciones y creaciones: instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Hispamérica, 1991. Impreso.
- Apter, Ronnie. "A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English." *Meta: Translators' Journal* 30: 4 (1985): 309-319. Impreso.
- Ávila, Alejandro. *El doblaje*. Madrid: Cátedra, 1997. Impreso.
- Ayala, Francisco. *Problemas de la traducción*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1965. Impreso.
- Ayuso de Vicente, M. Victoria. *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Ediciones AKAL, 1997 Impreso.
- Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989. Impreso.
- Baker, Mona, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 1998. Impreso.
- Ballester, Xaverio. "Poética de la traducción literaria". En Bueno García, Antonio y Joaquín García-Medall. *La traducción de la teoría a la práctica*. Eds. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, Universidad de Valladolid, 1998. 101-116. Impreso.
- Barquero, Lucy. *Enseñanza de la música para I y II ciclo*. San José: UNED, 1981. Impreso.

- Barrutia, Richard y Armin Schwegler. *Fonética, fonología y españolas*. Irvine: John Wiley and Sons, Inc, 1994. Impreso
- Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 1988. Impreso.
- Bell, Roger T. *Translation and Translating*. Londres: Longman, 1991. Impreso.
- Benavides Segura, Bianchinetta. “*La traducción de verso inserto en prosa: dos casos*”. *LETRAS* No. 40, 2006. Impreso.
- . “*El tratamiento completo, una alternativa para la traducción del verso inserto en prosa no literaria*”. *LETRAS* No. 39, 2006. Impreso.
- Berciano Villalibre, Modesto. *La revolución filosófica de Martin Heidegger*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001. Impreso.
- Bernal, Miguel Ángel. *La traducción audiovisual. Análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2002. Impreso.
- Bernsen, Niels Ole. *Heidegger's Theory of Intentionality*. Odense: Odense University Press, 1986. Impreso.
- Biguenet, John y Rainer Schulte, Eds. *The Craft of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Impreso
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester, UK: St. Jerome, 2006. Impreso
- Bobes Naves, María del Carmen. *La Semiología*. Madrid: Síntesis, 1989. Impreso.
- Bontrager, Gregory. *Song Translations*. 22 mayo 2006. Internet. 20 de septiembre de 2012.
- Booth, A.D. y otros. *Aspects of Translation*. Londres: Secker and Warburg, 1958. Impreso.
- Bueno García, Antonio y Joaquín G. Mendall (Coords.). *La traducción: de la teoría a la práctica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998. Impreso.
- Cabo, Fenando. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: ARCO/ LIBROS, 1999. Impreso.

- Cabrera, Ileana, y otros. *Investigación en traducción: planteamientos y perspectivas*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1991. Impreso.
- Campos, Nicolás. *Panorama de lingüística y traductología*. Granada: Editorial Atrio S.L. Impreso.
- Capelle, Marie-José y otros (coord.). *Retour à la traduction*. Número especial de *Le français dans le monde*, agosto-setiembre, 1987. Impreso.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press, 1965. Impreso.
- Cassou, Jean. *Situación del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte. Impreso.
- Castro Lobo, Manuel. *Música para todos. Una introducción al estudio de la música*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003. Impreso.
- Chaume, Frederic. *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2004. Impreso.
- Clark, John y Colin Yallop. *An Introduction to Phonetics and Phonology*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 1995. Impreso.
- Cornbleet, Sandra y Ronald Carter. *The Language of Speech and Writing*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.
- Cordonnier, Jean-Louis. *Traduction et culture*. Fontenay-Saint Cloud: Didier, 1995. Impreso.
- Cotes Ramal, María del Mar. "Traducción de canciones: Grease". *Puentes 6* (2005): 77-86. Impreso.
- Cronin, Michael. *Translation and Globalization*. Londres: Routledge, 2003. Impreso.
- Crystal, David y Derek Davy. *Investigating English Style*. Londres: Longman, 1986. Impreso.
- Cunillera, Montserrat. *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2011. Impreso.
- Danan. *Dubbing as an Expression of Nationalism*. Missouri: Meta, 36, 4, 1994. 606- 614. Impreso.
- Davies, María. *Secuencias: Tareas para el aprendizaje interactivo de la traducción especializada*. Barcelona: Ediciones OCTAEDRO, S.L., 2003. Impreso.

- De Candé, Roland. *Nuevo Diccionario de la Música*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l., 2000. Impreso.
- Díaz Arenas, Ángel. *Introducción al análisis narratológico "el fugitivo" de Antonio Faus*. Alemania: Edition Reichenberger, 1995. Impreso.
- Díaz, Jorge. *Teoría y práctica de la subtitulación*. España: Editorial Ariel S.A., 2003. Impreso.
- Díaz Cintas, Jorge. *Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés-Español*. Barcelona: Ariel, 2003. Impreso
- Díaz Pérez, Francisco Javier y Ana María Ortega Cebreros (Eds.). *A World of English, a World of Translation*. Jaén: Universidad de Jaén, 2005. Impreso
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica y Poética: Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED, 2010. Impreso.
- Domínguez, Mónica. *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*. Santiago de Compostela: Facultad de filología, 2008. Impreso.
- Dubbing Disney Movies: Mulan's International Journey*. desitara.com. Internet. 15 de Febrero de 2013.
- Duro, Miguel. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 2001. Impreso.
- Eco, Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Impreso.
- Esselink, Bert. *A Practical Guide to Localization*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2000. Impreso.
- Fawcett, Peter. *Translation and Language*. Manchester, UK: St. Jerome, 1997. Impreso.
- Félix Fernández, Leandro y Carmen Mata Pastor. *Traducción y cultura: Convenciones textuales y estrategia traslativa*. Málaga: ENCASA, 2006. Impreso.
- Fernández González, Ángel Raimundo y otros. *Introducción a la semántica*. Madrid: Cátedra, 1977. Impreso.
- Fernández, Leandro F. y Emilio Ortega Arjonilla, Eds. "Traducción literaria" en: *II Estudios sobre traducción e interpretación*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998, pp. 421-640. Impreso

- Fernández, P. y J. M. Bravo (Eds.). *Pathways of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001. Impreso.
- Fernández-Sevilla, Julio. *Problemas de lexicografía actual*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974. Impreso.
- Foz, Clara. *El traductor, la Iglesia y el rey*. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.
- García, Gonzalo. *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 2005. Impreso.
- García Izquierdo, Isabel. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2000. Impreso
- García Yebra, Valentín. *Experiencias de un traductor*. Madrid: Gredos, 2006. Impreso.
- . *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1984. Impreso.
- . *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994. Impreso.
- . *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Madrid: Gredos, 2004. Impreso.
- Golomb, Harai. *Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives in Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorlée. Amsterdam: Rodopi, 2005. Impreso.
- Gorlée, Dinda L. *Singing on the Breath of God: Preface to Life and Growth of Translated Hymnody en Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorlée. Amsterdam: Rodopi, 2005. 17-102. Impreso
- Griffith, Heidi. "A Pyramid of Theory on Song Translation: The Foundations for Translating Song Lyrics". En: *Memoria del Congreso Internacional de Lingüística Aplicada CILAP 2011*. Heredia: Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional, 2012. Impreso.
- Hatim, Basil. *Communication across Cultures*. Exeter, Devon: University of Exeter Press, 1997. Impreso.
- Hatim, Basil y Ian Mason. *Teoría de la traducción*. Trad. S. Peña. Barcelona: Ariel, 1995. Impreso
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1977. Impreso.

- Heidegger, Martin. *Introducción a la investigación fenomenológica*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006. Impreso.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Jakobson, R. "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción". En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral, 1975: 67-77. Impreso.
- Jean, Georges. *La poesía en la escuela: hacia una escuela de la poesía*. Madrid: Ediciones De La Torre. 1989. Impreso.
- Jiménez, Catalina. *La estructura del significado en el texto*. Granada: Editorial Comares, 2000. Impreso.
- Kamien, Roger. *Música: Destrezas de apreciación*. Mexico: Libros MIG, S.A. de C.V., 2002. Impreso.
- Katan, David. *Translating Cultures*. Manchester, UK: St. Jerome, 1999. Impreso.
- Landgrebe, Ludwig. *El camino de la fenomenología*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana Sociedad Anónima, 1968. Impreso.
- Landers, Clifford. *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 2001. Impreso.
- Larson, Mildred L. *Meaning-Based Translation*. New York: University Press of America, 1998. Impreso.
- . *La traducción basada en el significado*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1989. Impreso.
- . *Translation: Theory and Practice: Tension and Interdependence*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. Impreso.
- Leech, Geoffrey. *Semantics: The Study of Meaning*. Middlesex: Penguin Books, 1985. Impreso.
- Lefevre, André. *Translation/History/Culture*. Londres: Routledge, 1992. Impreso.
- . *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España, 1997. Impreso.

- Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. The Modern Language Association of America: Boston, 1992. Impreso.
- Linde, Zoe de. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester, UK: St. Jerome, 1999. Impreso.
- López, Samuel. *La historia, la traducción y el control del pasado*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001. Impreso.
- Luis, William y Julio Rodríguez-Luis, Eds. *Translating Latin America: Culture as Text*. Nueva York: State University of New York, 1991. Impreso.
- Lvosvskaya, Zinaida. *La estilística textual: visión traductológica del tema*. Málaga: Libros ENCASA, 2002. Impreso.
- Lyons, John *Semántica*. Barcelona: Teide, 1980. Impreso.
- Maneveau, Guy. *Música y educación*. España: Gráficas Rógar, S. A. 1993. Impreso.
- Marshall, Jill y Ángela Werndly. *The Language of Television*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.
- Mayoral, Roberto. "La traducción cinematográfica: el subtitulado" en: *SENDEBAR*, No. 4, 1993, pp. 45-68. Impreso.
- Moya, Virgilio. *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 2001. Impreso.
- Neubert, Albrecht y Gregory M Shreve. *Translation as Text*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1992. Impreso.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1991. Impreso.
- Translating as a Purposeful Activity*. Manchester, UK: St. Jerome, 1997. Impreso.
- Olohan, Maeve (Ed.). *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies: Textual and Cognitive Aspects*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2000. Impreso.
- Onnen, Frank. *Enciclopedia de la música*. Madrid: Afrodisio Aguado, S.A, 1967. Impreso.
- Paz, O. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. También aparece incluido en *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973, pp. 57-69. Impreso.

- Pascua, Isabel. *Teoría, didáctica y práctica de la traducción*. Madrid: Netbiblo S.L., 2003. Impreso.
- Patočka, Jan. *Introducción a la fenomenología*. España: Romanyà Valls, 2005. Impreso
- Quirk, Randolph y otros. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Londres: Longman, 1985. Impreso.
- Rastier, Francois. *Meaning and Textuality*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. Impreso.
- Reeder, Harry. *La praxis fenomenológica de Husserl*. Bogotá, Colombia: Editorial San Pablo, 1995. Impreso.
- Reiss, Katahrina y Hans J. Vermeer. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal, 1991. Impreso.
- Ruiz, José et al. *De poesía y traducción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2005. Impreso.
- Sáez Hermosilla, Teodoro. *El sentido de la traducción*. León: Universidad de León, 1994. Impreso.
- Sanderson, John D. (Ed.). *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005. Impreso.
- San Martín, Javier. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. España: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda. 1987 Impreso.
- Santoyo, J.C. *El delito de traducir*. 3ª. ed. León: Universidad de León, 1996. Impreso.
- Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir* (c. 1811). Ed. bilingüe. Madrid: Gredos, 2000. Impreso.
- Schökel, Luis Alonso y Eduardo Zurro. *La traducción bíblica: lingüística y estilística*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1977. Impreso.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988. Impreso.
- Sokoli, Stavroula. *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Editorial COMARES, 2005. Impreso.

- Thaut, Michael. *Rhythm, Music and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications*. Nueva York: Routledge, 2008. Impreso.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994. Impreso.
- Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Trad. R. Rabadán y R. Merino. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Ulloa, Ricardo. *La música y sus secretos*. San José: Editorial Costa Rica, 1979. Impreso.
- Ullmann, Stephen. *Semántica: Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Rogar, 1987. Impreso.
- Varela Ortega, Soledad. *Morfología léxica: la formación de palabras*. Madrid: Gredos, 2005. Impreso.
- Vega, Miguel Ángel y Rafael Martín-Gaitero, eds. *La palabra vertida: Investigaciones en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997. Impreso.
- Venutti, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2000. Impreso.
- Vidal, C.M. *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Colegio de España, 1995. Impreso.
- Waddell, Marie L. y otros. *The Art of Styling Sentences*. Nueva York: Barrons, 1993. Impreso.
- Walt Disney: A Short Biography*. JustDisney.com. Internet. 15 de Febrero de 2013.
- Williams, Jenny y Andrew Chesterman, *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Londres: St. Jerome Publishing, 2002. Impreso.
- Zanettin, Federico y otros. *Corpora in Translator Education*. Manchester: St. Jerome, 2003. Impreso.

Canciones en inglés:

Brave: Touch the Sky. Disney Pixar, 2012. Película

Mulan: Reflection. The Walt Disney Company, 1998. Película

Pinocchio: When You Wish Upon A Star. The Walt Disney Company, 1940. Película

Princess and the Frog: Almost There. The Walt Disney Company, 2009. Película

Sleeping Beauty: Once Upon A Dream. The Walt Disney Company, 1959. Película

Snow White and the Seven Dwarfs: Someday My Prince Will. The Walt Disney Company, 1937. Película

Tangled: I See the Light. The Walt Disney Company, 2010. Película

The Beauty and the Beast: Tale As Old As Time. The Walt Disney Company, 1991. Película

The Little Mermaid: Part of Your World. The Walt Disney Company, 1989. Película

Canciones en español:

Blancanieves y los siete enanos: Mi príncipe vendrá. The Walt Disney Company, 1939. Película

Enredados: Veo en ti la luz. The Walt Disney Company, 2010. Película

La bella durmiente: Eres tú el príncipe azul. The Walt Disney Company, 1959. Película

La bella y la bestia: Fábula ancestral. The Walt Disney Company, 1991. Película

La princesa y el sapo: Llegaré. The Walt Disney Company, 2009. Película

La sirenita: Parte de él. The Walt Disney Company, 1989. Película

Mulán: Reflejo. youtube The Walt Disney Company, 1998. Película

Pinocho: La estrella azul. The Walt Disney Company, 1940. Película.

Valiente: Viento y cielo alcanzar. The Walt Disney Company, 2012. Película

Apéndices

Anexo 1: Textos musicales: Originales y traducciones

Primer período

Snow White and the Seven Dwarfs (1937)

Someday My Prince Will Come

He was so romantic, I could not resist

Some day my prince will come

Someday we'll meet again

And away to his castle we'll go

To be happy forever I know

Someday when spring is here

we'll find our love anew

And the birds will sing and wedding bells will ring

Someday when my dreams come true

<http://www.youtube.com/watch?v=0niwn2pOEno>

Blancanieves y los siete enanos

Mi príncipe vendrá

Fue tal el romance que no resistí

Un día encantador

Mi príncipe vendrá

Y dichosa en sus brazos iré

A un castillo hechizado de amor

Un día volverá

El nido de pasión

Y por fin mis sueños se realizarán

Lo siento en mi corazón

<http://www.youtube.com/watch?v=yUD1GAqXhYM>

Pinocchio (1940)
When You Wish Upon a Star

When you wish upon a star
Makes no difference who you are
Anything your heart desires
Will come to you

If your heart is in your dream
No request is too extreme
When you wish upon a star
As dreamers do

Fate is kind
She brings to those who love
The sweet fulfillment of
Their secret longing

Like a bolt out of the blue
Fate steps in and sees you through
When you wish upon a star
Your dreams come true

<http://www.youtube.com/watch?v=hKaVpVj9rCQ>

Pinocho
La estrella azul

Si en la nocturnal quietud
ves brillar la estrella azul
todo lo que pidas
se realizará.

Si es muy grande tu ilusión
pídela de corazón
y la estrella te sabrá
así escuchar.

Al seguir
tu sino volverán
las horas que hablarán
de tiempos idos.

En un rayo de ilusión
viene a ti la estrella azul
lo que pidas al soñar
lo hará su luz.

http://www.youtube.com/watch?v=L-bzYVJGX_0

Sleeping Beauty (1959)

Once Upon A Dream

I know you, I walked with you once upon a dream
I know you, the gleam in your eyes is so familiar a-gleam
Yet I know it's true that visions are seldom all they seem
But if I know you, I know what you'll do,
You'll love me at once, the way you did once upon a dream
lara lara lara lara lara lara
But if I know you, I know what you'll do,
You love me at once,
The way you did once upon a dream

I know you, I walked with you once upon a dream
I know you, the gleam in your eyes is so familiar a-gleam
And I know it's true that visions are seldom all they seem
But if I know you, I know what you'll do,
You love me at once, the way you did once upon a dream.

<http://www.youtube.com/watch?v=3vtWyiTPq78&feature=related>

La bella durmiente

Eres tú el príncipe azul

Eres tú el príncipe azul que yo soñé
eres tú, tus ojos me vieron con ternuras de amor
y al mirarme así, el fuego encendió mi corazón
y mi ensoñación se hará realidad
y te adoraré como aconteció en mi sueño ideal
lara lara lara lara lara lara
y mi ensoñación se hará realidad
y te adorare como aconteció en mi sueño ideal

Eres tú el dulce ideal que yo soñé
Eres tú, tus ojos me vieron con ternuras de amor
Al mirarte así el fuego encendió mi corazón
Y mi ensoñación se hará realidad
Y te adoraré como aconteció en mi sueño ideal

<http://www.youtube.com/watch?v=STpaChvWDjk>

Segundo período

The Little Mermaid (1989)
Part of Your World

Maybe he's right.
Maybe there is something the matter with me.
I just don't see how a world that makes such wonderful things could be bad.

Look at this stuff
Isn't it neat?
Wouldn't you think my collection's complete?
Wouldn't you think I'm the girl
The girl who has everything?
Look at this trove
Treasures untold
How many wonders can one cavern hold?
Looking around here you think
Sure, she's got everything
I've got gadgets and gizmos a-plenty
I've got whozits and whatzits galore
You want thingamabobs?
I've got twenty!
But who cares?
No big deal
I want more

I wanna be where the people are
I wanna see, wanna see them dancin'
Walking around on those - what do you call 'em?
Oh - feet!

Flippin' your fins, you don't get too far
Legs are required for jumping, dancing
Strolling along down a - what's that word again?
Street

Up where they walk, up where they run
Up where they stay all day in the sun
Wanderin' free - wish I could be
Part of that world

What would I give if I could live out of these waters?
What would I pay to spend a day warm on the sand?

Bet'cha on land they understand
That they don't reprimand their daughters
Bright young women sick of swimmin'
Ready to stand

I'm ready to know what the people know
Ask 'em my questions and get some answers
What's a fire and why does it - what's the word?
Burn?

When's it my turn?
Wouldn't I love, love to explore that shore up above?
Out of the sea
Wish I could be
Part of that world

<http://www.youtube.com/watch?v=Ex3n6nFJbSo&feature=related>

La sirenita
Parte de él

Si tan solo pudiera hacerle ver
Que no veo las cosas como él lo hace
No es posible que un mundo
Que hace tantas maravillas sea tan malo

Que tengo aquí
Que lindo es
Es un tesoro que descubrí
Es muy simple decir
Que no hay más que pedir
Que lo que ves
A tu alrededor
Tanta abundancia tanto esplendor
Me hace pensar que yo no
Necesito más

Regalitos así tengo miles
Aunque a veces no sepan que son
Quieres nosemapas tengo 20
Pero yo, en verdad quiero más

Yo quiero ver algo especial
Yo quiero ver una bella danza
Y caminar con los como se llaman
Ahh pies
Solo nadar no es original
Porque no tener un par de piernas
Y salir a pasear

Como dicen
A pie
Y poder ir
A descubrir
Que siento al estar ante el sol
No tiene fin
Quiero saber
Más mucho más

Que debo dar para vivir fuera del agua
Que hay que pagar para un día completo estar
Pienso que allá lo entenderán puesto que
No prohíben nada
Porque habrían de impedirme ir a jugar

Ohhhhhhhhh
A estudiar que hay por saber
Con mis preguntas y sus respuestas
Que es fuego que es quemar
Lo podré ver
Cuando me iré
Quiero explorar
Sin importarme cuando volver
El exterior
Quiero formar
Parte de él.

<http://www.youtube.com/watch?v=xQiL4fXe7Ic>

The Beauty and the Beast (1991)
Tale as Old as Time

Tale as old as time
true as it can be
barely even friends
then somebody bends
unexpectedly

Just a little change
small to say the least
both a little scared
neither one prepared
beauty and the beast

Ever just the same
ever a surprise
ever ask before

La bella y la bestia
Fábula ancestral

Fábula ancestral
sueño hecho verdad
belleza y fealdad
juntos hallarán
más que una amistad

Algo allí cambió
en su corazón
una historia ideal
mágico final
bella y bestia son

Siempre será igual
siempre sin pensar
siempre existirá
como la verdad
de que el sol saldrá
Fábula ancestral
canto celestial

ever just assure
as the sun will rise

Tale as old as time
tune as old as song
bitter sweet and strange
finding you can change
learning you were wrong
certain as the sun
rising in the east

Tale as old as time
song as old as rhyme
Beauty and the beast

<http://www.youtube.com/watch?v=uQ00DCMC6xs&feature=related>

es tan singular que
te hace cambiar
lo que estaba mal

Fábula ancestral
canto celestial
es tan singular que
te hace cambiar
lo que estaba mal

Siempre como el sol
siempre como el sol
surge la ilusión
fábula ancestral
música inmortal
bella y bestia son

Fábula ancestral
música inmortal
bella y bestia son
<http://www.youtube.com/watch?v=6iCFo7ZqCdc>

Mulan (1998)
Reflection

Look at me, I will never pass for a perfect bride
Or a perfect daughter
can it be I'm not meant to play this part
now I see that if I were truly to be myself
I would break my family's heart
Who is that girl I see
staring straight back at me?
Why is my reflection someone I don't know
somehow I cannot hide who I am, though I've tried
when will my reflection show who I am inside
when will my reflection show who I am inside

http://www.youtube.com/watch?v=5A_Rl8aQxII

Mulán
Reflejo

Mira bien, nunca voy a ser una novia ideal
Una buena hija
No sabré tal papel jamás tomar
Ahora sé que al demostrar quien realmente doy
Gran dolor podría causar
Quien es quien veo ahí
Su mirar fijo en mi
Y que en mi reflejo no reconocí
No puedo continuar esta gran falsedad
Cuando en mi reflejo yo me veré en verdad
Cuando en mi reflejo yo me veré en verdad...

http://www.youtube.com/watch?v=va7DbbfJO_M&feature=related

Tercer período

Princess and the Frog (2009)

Almost There

Mama... I don't have time for dancing!
That's just gonna have to wait a while
Ain't got time for messing around
And it's not my style

This whole town can slow you down
People taking the easy way
But I know exactly where I'm going
And getting closer, closer, every day.

And I'm almost there, I'm almost there!
People down here think I'm crazy, but I don't care
Tribes and tribulations have had my share
There ain't nothing gonna stop me now cause I'm almost there

I remember Daddy told me : "Fairytale can come true
But you gotta make 'em happen, it all depends on you"
So I work real hard each and every day
Now things for sure are going my way

Just doing what I do
Look out boys I'm coming through
And I'm almost there, I'm almost there
People gonna come here from everywhere
And I'm almost there, I'm almost there!

There's been tribes and tribulations,
You know I've had my share.
But I've climbed the mountain, I've crossed the river
And I'm almost there, I'm almost there

I'm almost there !

<http://www.youtube.com/watch?v=woP1GRsvfjg>

La princesa y el sapo
Llegaré

No tengo tiempo para bailes
Eso ya lo haré después
No me voy a desperdiciar, eso no me va
Esta lenta realidad y lo fácil que se nos da
Mas, yo sé de hecho a dónde voy
Ser un poco a poco más y más

Y ya llegaré, ya llegaré
Piensan aquí que estoy loca y yo lo sé.
Y es que mi camino difícil es
Pero nada a mi me detendrá
Porque ya llegaré

Alguien dijo que los votos pueden ser realidad
Pero de ti depende si así sucederá
Hay que trabajar duro cada vez
y lo demás vendrá después
Y dando lo que doy
Abran paso: Aquí Voy!

Ya llegaré, ya llegaré
todos querrán visitarlo ya
Yo llegaré
Ya Llegaré

Hay dificultades siempre y en todos es igual
Pronto en la montaña llegaré a la cima y ya llegaré
Ya llegaré, Ya llegaré

<http://www.youtube.com/watch?v=wrrtT79LMxc>

Tangled (2010)
I See the Light

All those days watching from the windows
All those years outside looking in
All that time never even knowing
Just how blind I've been
Now I'm here, blinking in the starlight
Now I'm here, suddenly I see
Standing here, it's all so clear
I'm where I'm meant to be
(Chorus)

And at last I see the light
And it's like the fog has lifted
And at last I see the light
And it's like the sky is new
And it's warm and real and bright
And the world has somehow shifted
All at once everything looks different
Now that I see you

All those days chasing down a daydream
All those years living in a blur
All that time never truly seeing
Things, the way they were
Now she's here shining in the starlight
Now she's here, suddenly I know
If she's here it's crystal clear
I'm where I'm meant to go
And at last I see the light
And it's like the fog is lifted
And at last I see the light
And it's like the sky is new
And it's warm and real and bright
And the world has somehow shifted
All at once, everything is different
Now that I see you,
Now that I see you!

http://www.youtube.com/watch?v=ut1_0cRRYeE

Enredados
Veo en ti la luz

Tiempo aquel
viendo a la distancia
Y hoy aquí
viendo las estrellas
y hoy aquí
todo es claridad.
Desde aquí
ya puedo ver
que es donde debo estar.

Y la luz encuentro al fin
se aclaró aquella niebla
y la luz encuentro al fin
ahora el cielo es azul.
Es real brillando así
ya cambió la vida entera.

Esta vez
todo es diferente
veo en ti la luz.
Tiempo aquel
persiguiendo un sueño
tiempo fue
en la oscuridad.
Tiempo que
no había visto como
es la realidad.

tiempo fue
viendo al interior.
Tiempo que
no me imaginaba
lo que me perdí.

Ella aquí
luce como estrella
ella aquí
todo es claridad.
Si aquí está
es fácil ver
que aquí hoy quiero estar.

Y la luz encuentro al fin
se aclaró aquella niebla
y la luz encuentro al fin
ahora el cielo es azul.
Es real brillando así
ya cambió la vida entera.

Esta vez
todo es diferente
veo en ti la luz.

Veo en ti la luz.

http://www.youtube.com/watch?v=ut1_0cRRYeE

Touch the Sky (2012)

When cold wind is a' calling, and the sky is clear and bright
Misty mountains sing and beckon, lead me out into the light
I will ride, I will fly, chase the wind and touch the sky
I will fly, chase the wind and touch the sky
Where dark woods hide secrets and mountains are fierce and bold
Deep waters hold reflections of times lost long ago
I will hear their every story, take hold of my own dream
Be as strong as the seas are stormy, and proud as an eagle's scream
I will ride, I will fly, chase the wind and touch the sky
I will fly, chase the wind and touch the sky
And touch the sky, chase the wind
Chase the wind, touch the sky

<http://www.youtube.com/watch?v=JEi43OrwoRs&feature=relat>

Valiente - Viento y cielo alcanzar

Hoy los vientos han llamado
Y el cielo claro está
Las montañas con su canto
A la luz me guían ya
Cabalgar, a volar, viento y cielo alcanzar
A volar, viento y cielo alcanzar
Secretos en el bosque
Los montes salvajes son
Los lagos reflejando
El tiempo que pasó
Y yo escucho lo que cuentan
Mi sueños sostendré
Fuerte como las tormentas
Como águila altiva ser
Cabalgar y volar, viento y cielo alcanza
A volar, viento y cielo alcanzar
Cielo alcanzar
Viento y cielo alcanzar
Cabalgar

<http://www.youtube.com/watch?v=-JEaXW05vkM>

Anexo2: Tablas comparativas

Canción	Código lingüístico		Código tipológico			Código sincrónico	
	Sintáxis	Morfología	Tipo y # de estrofas	Figuras literarias	Posición de la rima	# de sílabas según ritmo musical:	
Someda y My Prince Will Come	Tiempo verbal: futuro Orden gramatical: Oraciones transitivas	Cambio de categoría: Romantic- adjetivo	2 estrofas Cuartetos	Metáforas: *wedding bells	1 estrofa: 3 y 4 verso- asonante 2 estrofa: 1 y 3 verso- asonante 2 y 4 verso-rima asonante	Some-day-my-prince-will-come Some-day-we'll-meet a-gain And-a-way-to-his-castle-we'll-go To-be-ha-ppy-fo-re-ver-I-know	6 6 10 10
Mi príncipe vendrá	Tiempo verbal: se mantiene el futuro Orden gramatical: Frases nominales presentes: *Un día encantador	Romance- sujeto	2 estrofas Cuartetos	Aliteración: *Y dichosa en sus brazos iré *Y por fin mis sueños se realizarán Metáforas: * castillo hechizado de amor *nido de pasión	1 estrofa: 1 y 4 verso-consonante 2 estrofa: No cambia	Un-día-en-can-ta-dor Mi-prín-cí-pe-ven-drá Y-di-cho-sa-en-sus-bra-zos-i-ré A un-cas-ti-llo he-chi-za-do-de a-mor	6 6 10 10

When You Wish Upon A Star	Tiempo verbal: presente simple Orden gramatical: Oraciones transitivas		4 estrofas Cuartetos	Metáforas: *fate is kind	1 estrofa: 1 y 2 verso- asonante 2 estrofa: 1 y 2 verso- consonante 3 estrofa: 2 y 3 verso-asonante 4 estrofa: 1, 2 y 4 verso-asonante	If-your-heart-is-in-your-dream No-re-quest-is-too-ex-treme When-you-wish-u-pon a-star As-drea-mers-do	7 7 7 4
La estrella azul	Tiempo verbal: presente simple Orden gramatical: Oraciones intransitivas		4 estrofas Cuartetos	Epíteto: *estrella azul Metáforas: *nocturnal quietud *rayo de ilusión	Solamente varía en la estrofa 4: 2 y 4 verso-asonante	Si es-muy-gran-de-tu i-lu-sión pí-de-la-de-co-ra-zón y-la-es-tre-lla-te-sa-brá a-sí es-cu-char	7 7 7 4

Once Upon A Dream	Tiempo verbal: presenta presente simple, además pasado y futuro Orden gramatical: Oraciones intransitivas	Cambio de categoría: <i>dream</i> como un sustantivo y soñé en su tiempo pasado	2 estrofas Quinteto	Epíteto: Aliteración: Metáforas: *the gleam in your eyes is so familiar	1 estrofa: 1,2,3,5 verso-consonante (repite el primer verso)	I-know-you,-I-walked-with-you-once-u-pon-a-dream	12
						I-know-you,-the-gleam in-your-eyes-is-so-fa-mi-liar a-gleam	14
						Yet-I-know-it's-true-that-vi-sions-are-sel-dom-all-they-seem	14
						But-if-I-know-you,-I-know-what-you'll-do, You'll-love-me-at-once,-the-way-you-did-once-u-pon-a-dream	10 14
Eres tú el príncipe azul	Tiempo verbal: se escribe en tres tiempos verbales: presente simple, además pasado y futuro Orden gramatical: Oraciones intransitivas		2 estrofas Quinteto	Epíteto: Aliteración: *Eres tu el príncipe azul que yo soñé Metáforas: *príncipe azul *ternuras de amor	Rima libre	E-res-tú-el-prín-ci-pe a-zul-que-yo-so-ñé	12
						e-res-tú,-tus o-jos-me-vie-ron-con-ter-un-ras-de a-mor	14
						y al-mi-rar-me a-sí,-el-fue-go en-cen-dio-mi-co-ra-zón	14
						y-mi en-so-ña-ción-se ha-rá-rea-li-dad y-te a-do-ra-ré-co-mo a-con-te-ció-en-mi-sue-ño i-deal	10 15

Part of Your World	Tiempo verbal: presente simple	9 estrofas La mayoría son cuartetos, también tiene quintetos y sextinas.	Epíteto: Aliteración: Metáforas:	Estrofa 1: 2 y 3 verso- consonante	I-wa-nna-be-where-the-peo-ple-are	9
	Orden gramatical: Oraciones transitivas y algunas frases nominales como <i>no big deal</i>			Estrofa 2: 1,2 y 3 verso- asonante	I-wa-nna-see,-wa-nna-see-them-dan-cin'	10
				4 y 5- consonante	Wal-king-a-round-on-those- what-do-you-call-'em?	11
					Oh-feet!	2
				Estrofa 3: 1 y 4 verso- consonante	Fli-ppin'-your-fins,-you-don't-get-too-far	9
					Legs-are-re-quired-for-jum-ping,-dan-cing	9
					S-tro-lling a-long-down a-what's-that-word a-gain?	9
				2 y 7 verso- asonante	S-treet	2
				Estrofa 4: 2 y 3 verso- asonante		
Estrofa 6: 1 y 2 verso- consonante						
Estrofa 7: 1 y 4 verso- consonante 2, 3 y 6 verso- consonante						

Parte de él	Tiempo verbal:	9 estrofas La mayoría son cuartetos, también tiene quintetos y sextinas.	Estrofa 1:	Yo-quie-ro-ver-al-go-es-pe-cial	9
	presente simple		1 y 3 verso-asonante	Yo-quie-ro-ver-u-na-be-lla-dan-za	10
	Orden gramatical:		4 y 5 verso-consonante	Y-ca-mi-nar-con-los-co-mo-se-lla-man	11
	Oraciones transitivas y algunas frases nominales como <i>ah pies, con sus preguntas y sus respuestas</i>		Estrofa 2:	Ahh-pies	2
			2 y 3 verso-consonante	So-lo-na-dar-no es-o-ri-gi-nal	9
			Estrofa 7:	Por-que-no-te-ner un-par-de-pier-nas	9
			1 y 4 verso-asonante	Y-sa-lir a-pa-sear-co-mo-di-cen	9
			2 y 5 verso-consonante	A-pie	2
			Estrofa 8:		
	1 y 4 verso-consonante				
	Estrofa 9:				
	2 y 5 verso-consonante				

Tale as Old as Time	Tiempo verbal: tiempo futuro y presente simple	Cambio de categoría juntos- <i>bends</i>	5 estrofas Las 3 primeras son quintetos	Epíteto:	Estrofa 1: 2 y 5 verso-asonante Estrofa 2: 2 y 5- consonante 3 y 4- consonante Estrofa 3: 2 y 5- consonante 3 y 4-asonante Estrofa 4: 2 y 5- consonante 3 y 4- consonante Estrofa 5: 1 y 2- consonante	Just-a-li-ttle-change small-to-say-the-least both-a-li-ttle-s-cared nei-ther-one-pre-pared beau-ty-and-the-beast	5
	Orden gramatical: Oraciones transitivas y algunas frases nominales como en l verso 3 que muestra: <i>ever just the same</i> <i>Ever a surprise</i>			Aliteración:			5
				Metáforas: *As the sun will rise			6
							5
							5

Fábula ancestral	Tiempo verbal: el tiempo futuro se mantiene	<i>Certain as the sun</i> se cambia de lugar en el verso y se traduce	5 estrofas De la estrofa 1 a la 4, quintetos. La estrofa 5 es una sextina.	Epíteto: Aliteración: Metáforas: *belleza y fealdad juntos hallarán más que una amistad. *una historia ideal, mágico final *canto celestial *música inmortal	Estrofa 1: 2, 3 Y 5-asonante Estrofa 2: 2 y 5-asonante 3 y 4- consonante Estrofa 3: 3 y 5-asonante Estrofa 4: 1, 2 y 5-asonante 3 y 4-asonante Estrofa 5: 1 y 2- consonante 3 y 6-asonante 4 y 5-asonante	Al-go a-llí-cam-bió en-su-co-ra-zón u-na his-to-ria-i-deal má-gi-co-fi-nal be-lla y-bes-tia-son	5 5 6 5 5
	Orden gramatical: algunas frases nominales se cambian por oraciones transitivas como <i>siempre será igual siempre sin pensar</i>	<i>siempre como el sol,</i> cambiando el sujeto <i>certain</i> por un adverbio de tiempo <i>siempre</i>					

Reflection	Tiempo verbal: presente simple y futuro Orden gramatical: Oraciones transitivas y algunas frases nominales como <i>su mirar fijo en mi</i>	Cambio de categoría: presente continuo <i>staring</i> se sustituye por el sujeto <i>mirar</i>	3 estrofas 1: quinteto 2 y 3: tercetos	Estrofa 1: 3 y 5 verso-asonante Estrofa 2: 1 y 2-asonante Estrofa 3: Rima en 3 versos-asonante	Who is-that-girl-I-see	6
					sta-ring-straight-back-at-me?	6
					Why is-my-re-flec-tion-so-meone-I-don't-know	11
					some-how-I-can-not-hide-who-I-am,-though-I've- tried	12
					when-will-my-re-flec-tion-show-who-I-am-in-side	12
					when-will-my-re-flec-tion-show-who-I-am-in-side	
Reflejo	Tiempo verbal: mantiene presente simple y futuro Orden gramatical: Oraciones transitivas y algunas frases nominales como: <i>or a perfect daughter</i>		3 estrofas 1: quinteto 2 y 3: tercetos	Estrofa 1: 3 y 5-asonante Estrofa 2: 1 y 2-asonante Estrofa 3: Rima en 3 versos-consonante	Quien-es-quien-veo-a-hí	6
					Su-mi-rar-fi-jo en-mi	6
					Y-que en-mi-re-fle-jo -no-re-co-no-cí	11
					No-pue-do-con-ti-nuar-es-ta-gran-fal-se-dad	12
					Cuan-do en-mi-re-fle-jo-yo-me-ve-ré en-ver-dad	12
					Cuan-do en-mi-re-fle-jo-yo-me-ve-ré en-ver-dad...	12

Almost There	Tiempo verbal: presente y futuro con <i>going to</i> Orden gramatical: Oraciones transitivas	Cambio de categoría: se sustituye <i>for dancing</i> con para bailes La oración <i>And it's not my style</i> donde style es un sujeto se dobla como <i>eso no me va</i>	6 estrofas 5: quinteto Todas las demás estrofas : cuartetos	Metáf ora: Easy way	Estrofa 1 y 2: 2 y 4: asonante	Ma-ma...- I- don't-have-time-for-dan-cing!	9
					Estrofa 3: 4 versos asonantes	That's-just-go-nna-have-to-wait a-while	8
					Estrofa 4: 1y 2-asonante 3 y 4-asonante	Ain't-got-time-for-me-ssing-a-round	8
					Estrofa 5: 1 y 2-asonante 3, 4 y 5-consonante Estrofa 6: 2, 3 y 4-asonante	And-it's-not-my-style	5
Llegaré	Tiempo verbal: presente simple y futuro Orden gramatical: Oraciones transitivas		6 estrofas 4: sextina Todas las demás estrofas son cuartetos	Metáf ora: Esta lenta realida d	Estrofa 1: 1 y 2-asonante	Ma-dre...-no-ten-go-tiem-po-pa-ra-bai-les	11
					Estrofa 2: 1 y 2-asonante	E-so-ya-lo-ha-ré-des-pués	8
					Estrofa 3: 1,2 y 4-asonante	No-me-voy-a-des-per-di-ciar	8
					Estrofa 4: 1 y 2-asonante 3 y 4-asonante 5 y 6-asonante	e-so-no-me-va	5
					Estrofa 5: 1, 3 y 5-consonante		
					Estrofa 6: 3 y 4-consonante		

I See the Light	Tiempo verbal: involucra presente continuo y presente simple Orden gramatical: Oraciones transitivas		6 estrofas Estrofas 1, 2, 4 y 5 son cuartetos Estrofas 3 y 6 Octava real	Estrofa 1: 2, 3 y 4-asonante Estrofa 2: 2 y 4-asonante Estrofa 3: 1, 3 y 5-consonante 2 y 6-consonante 4 y 8-asonante Estrofa 4 y 5: 2 y 4-asonante Estrofa 6: 1, 3 y 5-consonante 2 y 6-consonante 4 y 8-asonante	Now-I'm-here,-blin-king-in-the-star-light Now-I'm-here,-su-dden-ly-I-see Stan-ding-here,-it's-all-so-clear I'm-where-I'm-meant-to-be	9 8 7 6
Veo en ti la luz	Tiempo verbal: presente continuo con pasado y continua como en el original en presente simple, se sustituye participio pasado Orden gramatical: Oraciones transitivas	Cambio de categoría : <i>Now</i> <i>I'm here-</i> se cambia y elimina el verbo con y <i>hoy</i> <i>aquí</i>	6 estrofas Estrofas 1, 2, 4 y 5 son cuartetos Estrofas 3 y 6 Octava real	Estrofa 4: 2 y 4-consonante Rima libre en las demás estrofas y versos	Y hoy-a-quí-vien-do-las-es-tre-llas y hoy-a-quí-to-do es-cla-ri-dad Des-de a-quí-ya-pue-do-ver que es-don-de-de-bo es-tar	9 8 7 6

Touch the Sky	Tiempo verbal: participio pasado, presente, presente continuo, el coro utiliza el infinitivo Orden gramatical: Oraciones transitivas e intransitivas, además algunas frases nominales	Cambio de categoría : el verbo <i>sing</i> se sustituye con el sujeto <i>canto</i>	5 estrofas cuartetos	Metáforas: *Misty mounta ins *mount ains are fierce	Estrofa 1: 2 y 4-consonante Estrofa 2: 4 versos-asonante Estrofa 3: 2 y 4-asonante Estrofa 4: 1 y 4-asonante Estrofa 5: Repite estrofa 2	When-cold-wind-is-a'-ca-lling, and-the-sky-is-clear-and-bright Mis-ty-moun-tains-sing-and-be-ckon, lead-me-out-in-to-the-light	7 7 8 7
Viento y cielo alcanzar	Tiempo verbal: participio pasado, presente, presente continuo, el coro utiliza el infinitivo Orden gramatical: Oraciones transitivas e intransitivas, además algunas frases nominales		5 estrofas cuartetos	Metáforas: *Los montes salvajes son	Estrofa 1: 1 y3-asonante 2 y 4-asonante Estrofa 2: 4 versos-asonante Estrofa 3: 2 y 4-asonante Estrofa 4: 2 y 4-asonante Estrofa 5: Repite estrofa 2	Hoy-los-vien-tos-han-lla-ma-do y-el-cie-lo-cla-ro es-tá Las-mon-ta-ñas-con-su-can-to a-la-luz-me-guí-an-ya	8 7 8 7