UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

LAS PRODUCCIONES MUSICALES AUDIOVISUALES ESTADOUNIDENSES DESTINADAS AL PÚBLICO JUVENIL EN EL SIGLO XXI: ESTUDIO DE LA TRADUCCIÓN DE LAS CANCIONES Y DE SU PROCESO TRADUCTOR DEL INGLÉS AL ESPAÑOL EN SUS VERSIONES DOBLADAS Y SUBTITULADAS

Autora

Belén Cruz Durán

Directora

María Mercedes Enríquez Aranda

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Málaga, 2022

AUTOR: Belén Cruz Durán

https://orcid.org/0000-0002-7828-1100

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Málaga a 19 de enero de 2022

MARÍA MERCEDES ENRÍQUEZ ARANDA, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que BELÉN CRUZ DURÁN, con DNI: es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

"LAS PRODUCCIONES MUSICALES AUDIOVISUALES ESTADOUNIDENSES DESTINADAS AL PÚBLICO JUVENIL EN EL SIGLO XXI. ESTUDIO DE LA TRADUCCIÓN DE LAS CANCIONES Y DE SU PROCESO TRADUCTOR DEL INGLÉS AL ESPAÑOL EN SUS VERSIONES DOBLADAS Y SUBTITULADAS"

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 19 de enero de 2022,

Fdo. María Mercedes Enríquez Aranda

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña BELÉN CRUZ DURÁN
Estudiante del programa de doctorado "LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN" de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: "LAS PRODUCCIONES MUSICALES AUDIOVISUALES ESTADOUNIDENSES DESTINADAS AL PÚBLICO JUVENIL EN EL SIGLO XXI: ESTUDIO DE LA TRADUCCIÓN DE LAS CANCIONES Y DE SU PROCESO TRADUCTOR DEL INGLÉS AL ESPAÑOL EN SUS VERSIONES DOBLADAS Y SUBTITULADAS"

Realizada bajo la tutorización de MARÍA MERCEDES ENRÍQUEZ ARANDA y dirección de MARÍA MERCEDES ENRÍQUEZ ARANDA (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 19 de ENERO de 2022

Fdo.: BELÉN CRUZ DURÁN Doctorando/a	Fdo.: MARÍA MERCEDES ENRÍQUEZ ARANDA Tutor/a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fdo.: MARÍA MERCEDES ENRÍQUEZ ARANDA
Director/es de tesis

Agradecimientos

Aunque he vivido momentos de soledad e introspección a lo largo de mi etapa como doctoranda, pesan más los recuerdos compartidos con todas y cada una de las personas que me han dado fuerzas para no desistir en el intento. Por ello, desde aquí me gustaría darles las gracias.

A la Dra. Mercedes Enríquez Aranda, porque su dedicación y paciencia todos estos años han superado con creces mi idea del docente como guía, como facilitador del autoaprendizaje y de la autorreflexión.

A la Dra. Lucile Desblache, que me ofreció su valioso tiempo y me guió durante mi estancia en la University of Roehampton. A todos los profesionales de los que tuve la suerte de aprender durante mi periodo en Londres y cuyos consejos atesoraré siempre.

A los agentes especializados que han participado en el presente trabajo, por entender la importancia de esta investigación y colaborar en ella.

A la Universidad de Málaga y, en especial, al Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción, por acogerme y permitirme seguir formándome como investigadora. A la Dra. Rosario Arias, por su apoyo constante. A mis profesores de Traducción e Interpretación de la Universidad Pablo de Olavide, porque en sus clases aprendí no solo a disfrutar de mis aciertos, sino también a valorar mis errores.

A todos aquellos a los que tengo la suerte de llamar *amigos* y *familia*, porque han soportado estoicamente mis inquietudes y preocupaciones durante mi investigación.

A mi madre, por inculcarme el amor por la enseñanza y confiar siempre en mí. A mi hermano, porque siempre siente como suyo cada uno de mis logros. A Adri, por ser mi calma y mi sosiego diario.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A mi padre, porque me inculcó el afán investigador detrás de todas las lecturas, películas y canciones que disfrutamos juntos. Gracias, papá, por seguir acompañándome en cada segundo de esta andadura pese a haberte marchado antes de verla comenzar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Índice

Índice de tablas **12**

Índice de figuras **20**

Siglas textuales **26**

Abreviaturas utilizadas en los Anexos **26**

Introducción **27**

1. Motivación y justificación 27

2. Hipótesis de partida y objetivos 33

3. Metodología 36

3.1. Corpus de investigación y agentes especializados participantes 36

3.1.1. Corpus de investigación 36

3.1.2. Agentes especializados participantes 38

3.2. Metodología aplicada 39

4. Estructura del contenido 44

5. Limitaciones de la investigación 47

Capítulo 1. Estado de la cuestión **50**

1.1. La traducción audiovisual 50

1.1.1. Definición 50

1.1.2. Modalidades de traducción audiovisual 53

1.2. La traducción audiovisual en España 61

1.2.1. Doblaje 61

1.2.1.1. Definición y panorama general. 61

1.2.1.2. El doblaje en España durante los siglos XX y XXI 65

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2.2. Subtitulado 68

1.2.2.1. Definición y panorama general 68

1.2.2.2. El subtitulado en España durante los siglos XX y XXI 72

1.2.3. Proceso traductor 77

1.2.3.1. El proceso traductor en el doblaje en España durante los siglos XX y XXI 78

1.2.3.2. El proceso traductor en el subtitulado en España durante los siglos XX y XXI 80

1.2.3.3. La invisibilidad del traductor 81

1.3. Los textos audiovisuales 83

1.3.1. Definición y clasificación de los textos audiovisuales 83

1.3.1.1. Definición de los textos audiovisuales según Zabalbeascoa 83

1.3.1.1.1. Definición y elementos de los textos audiovisuales 83

1.3.1.1.2. Relaciones entre los elementos de los textos audiovisuales 89

1.3.1.2. Clasificación de los textos audiovisuales según Agost 96

1.4. La traducción de textos musicales 100

1.4.1. Equivalencia y traducción de textos musicales según Rabadán 100

1.4.2. La traducción de textos musicales según Hurtado Albir 103

1.4.2.1. El modo traductor 103

1.4.2.2. La traducción de canciones 108

1.4.3. La teoría del escopo y el modelo funcionalista aplicados a la traducción de textos musicales 109

1.4.3.1. La teoría del escopo según Vermeer y Reiss 110

1.4.3.2. El modelo funcionalista de Nord 114

1.4.3.3. La traducción de textos musicales desde el funcionalismo 119

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.4.3.3.1. Aproximación a la traducción de textos musicales durante los siglos XX y XXI 119

1.4.3.3.2. La traducción de canciones según Low 123

1.4.3.3.3. La traducción de canciones según Franzon 138

1.4.3.3.4. Otras estrategias de traducción de canciones en el siglo XXI..... 151

Capítulo 2. Conceptualización y contextualización del corpus de investigación 159

2.1. Características de las producciones musicales audiovisuales destinadas al público juvenil 159

2.1.1. Definición y características del público juvenil 159

2.1.2. Características de los géneros audiovisuales destinados al público juvenil..... 161

2.1.3. Características de la trama: impacto y significado de la música..... 164

2.1.4. Características de los personajes: impacto y significado de la música 167

2.1.5. Canales de distribución: el DVD y el Blu-ray 169

2.1.6. Aspectos normativos: los derechos de autor 172

2.1.7. Aspectos técnicos de la traducción de canciones: doblaje y subtitulado 174

2.2. Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil español en los siglos XX y XXI..... 177

2.2.1. El cine juvenil 177

2.2.1.1. Tendencia y hábitos de consumo en el siglo XX..... 177

2.2.1.2. Tendencia y hábitos de consumo en el siglo XXI..... 181

2.2.2. Los fenómenos juveniles..... 182

2.2.2.1. Disney Channel y el fenómeno *fan* 182

2.2.2.2. Fidelización de los receptores a través de las canciones populares..... 184

Capítulo 3. Análisis del corpus de investigación 192

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1. Estudio estadístico de la traducción inglés-español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI 192

3.1.1. Datos generales del corpus 192

3.1.1.1. Total de canciones 193

3.1.1.2. Duración de las películas y canciones 195

3.1.1.3. Grupo de destinatarios 201

3.1.1.4. Tipo de películas 202

3.1.1.5. Responsables del proceso traductor 205

3.1.1.5.1. Agentes especializados directos 206

3.1.1.5.2. Agentes especializados indirectos 208

3.1.1.6. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música: canciones diegéticas, extraediegéticas y diegética-extradiegéticas 213

3.1.1.7. Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones 223

3.1.1.7.1. Canciones narrativas 226

3.1.1.7.2. Canciones ambiente 231

3.1.1.7.3. Canciones ambiente-narrativas 234

3.1.1.7.4. Canciones de fondo 237

3.1.1.7.5. Canciones de créditos 240

3.1.1.8. Características propias de las canciones 242

3.1.1.8.1. Lengua de las canciones 242

3.1.1.8.2. Interpretación de las canciones 253

3.1.1.9. Interferencias 259

3.1.1.9.1. Canciones que interfieren con diálogos 259

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.1.9.2. Canciones que interfieren con créditos finales 260
3.1.2. Modalidades de traducción utilizadas en la traducción de canciones 261
3.1.2.1. Total de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas. 261
3.1.2.2. Duración de las canciones. 263
3.1.2.2.1. Versiones dobladas. 263
3.1.2.2.2. Versiones subtituladas. 265
3.1.2.3. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música..... 266
3.1.2.3.1. Versiones dobladas. 266
3.1.2.3.2. Versiones subtituladas. 272
3.1.2.4. Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones. 279
3.1.2.4.1. Versiones dobladas. 279
3.1.2.4.2. Versiones subtituladas. 282
3.1.2.5. Características propias de las canciones. 285
3.1.2.5.1. Versiones dobladas. 285
3.1.2.5.2. Versiones subtituladas. 288
3.1.2.6. Interferencias: versiones dobladas y subtituladas..... 290
3.1.3. Estrategias de traducción utilizadas en la traducción de las producciones musicales..... 293
3.1.3.1. General. 294
3.1.3.1.1. Versiones dobladas. 294
3.1.3.1.2. Versiones subtituladas. 304
3.1.3.2. Anual: versiones dobladas y versiones subtituladas..... 317
3.1.3.3. Duración. 320
3.1.3.3.1. Versiones dobladas. 320

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.3.3.2. Versiones subtituladas. 322

3.1.3.4. Grupo de destinatarios. 324

3.1.3.4.1. Versiones dobladas. 324

3.1.3.4.2. Versiones subtituladas. 326

3.1.3.5. Tipo de películas. 328

3.1.3.5.1. Versiones dobladas. 328

3.1.3.5.2. Versiones subtituladas. 332

3.1.3.6. Distribución en España. 336

3.1.3.6.1. Versiones dobladas. 336

3.1.3.6.2. Versiones subtituladas. 338

3.2. Estudio contextual del proceso traductor inglés-español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI 341

3.2.1. Encuestas y entrevistas 341

3.2.1.1. Diseño de las encuestas y entrevistas 344

3.2.1.2. Estructura de las encuestas y entrevistas 345

3.2.2. Responsables del proceso traductor 348

3.2.2.1. Participantes 349

3.2.2.2. Resultados de la entrevista y de las encuestas realizadas 356

3.2.2.2.1. El encargo de traducción en las producciones musicales audiovisuales 357

3.2.2.2.2. La traducción de canciones en las producciones musicales audiovisuales: percepción general, tendencia y evolución 363

Capítulo 4. Resultados del análisis del corpus de investigación 374

4.1. Estudio estadístico: análisis cuantitativo de los resultados 374

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.1. Modalidades de traducción utilizadas en la traducción de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas 374

4.1.2. Estrategias de traducción utilizadas en la traducción de las producciones musicales: versiones dobladas y versiones subtituladas 378

4.2. Estudio contextual: análisis cuantitativo de los resultados 384

4.3. Análisis cualitativo de los resultados y discusión 390

4.3.1. Análisis cualitativo de los resultados 390

4.3.1.1. Las modalidades de traducción de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas 390

4.3.1.2. Las estrategias de traducción de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas 399

4.3.1.3. El proceso traductor en la traducción de canciones 406

4.3.2. Discusión: la traducción de canciones en las producciones audiovisuales 409

4.3.2.1. Caracterización y contenido musical 409

4.3.2.2. Distribución y autoría 412

4.3.2.3. Grupos de destinatarios 413

4.3.2.4. Tendencia y hábitos de consumo 416

4.3.2.5. La relevancia de las canciones en la traducción de películas 418

4.3.2.5.1. Diferencias en la traducción de canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas 418

4.3.2.5.2. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música y de las canciones 419

4.3.2.5.3. Interferencias 422

4.3.2.5.4. Escopo y función 422

4.3.2.5.5. Expectativas del emisor y del receptor: sagas de películas 423

Conclusiones 430

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Referencias bibliográficas 457

Mención internacional 480

Summary 480

Conclusions 504

Anexos 530

Anexo I. Producciones 530

Anexo II. Interferencias 611

Anexo III. Traducción de las canciones 613

Anexo IV. Duración de las canciones 615

Anexo V. Caracterización de las producciones audiovisuales a través de la música 617

Anexo V. 1. Caracterización a través de la música en las versiones dobladas 617

Anexo V. 1.1. Doblaje intralingüístico y doblaje interlingüístico de las canciones 620

Anexo V. 2. Caracterización a través de la música en las versiones subtituladas 623

Anexo VI. Caracterización de las producciones audiovisuales a través de las canciones 625

Anexo VI. 1. Caracterización a través de las canciones en las versiones dobladas 625

Anexo VI. 2. Caracterización a través de las canciones en las versiones subtituladas 628

Anexo VII. Características propias de las canciones 630

Anexo VII. 1. Lengua de las canciones 630

Anexo VII. 2. Modalidad de traducción de las canciones interpretadas 634

Anexo VIII. Encuestas y entrevistas 636

Anexo VIII. 1. Información del estudio 636

Anexo VIII. 2. Consentimiento informado 641

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 3. Modelos de cuestionarios 643

Anexo VIII. 3.1. Tipo 1. Traductores 643

Anexo VIII. 3.2. Tipo 2. Otros agentes especializados directos 653

Anexo VIII. 3.3. Tipo 3. Distribuidoras 661

Anexo VIII. 4. Cuestionarios y entrevistas 668

Anexo VIII. 4.1. Álvaro Méndez Orozco 668

Anexo VIII. 4.2. Francisco Paco Vara Ramos 677

Anexo VIII. 4.3. Iria Domingo Recondo 687

Anexo VIII. 4.4. Josep Llurba Narval 696

Anexo VIII. 4.5. María Jesús Nieto Riva 705

Anexo VIII. 4.6. María José Aguirre de Cárcer 713

Anexo VIII. 4.7. Roberto Cuenca Rodríguez 734

Anexo VIII. 4.8. Confidencial 1 741

Anexo VIII. 4.9. Confidencial 2 751

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Índice de tablas

En el cuerpo de la tesis doctoral

Tabla 1. Modalidades de traducción audiovisual actuales basada en el modelo de Chaume 54
Tabla 2. Clasificación de modalidades de traducción audiovisual por objetivos comunes 55
Tabla 3. Elementos del texto audiovisual según Zabalbeascoa 84
Tabla 4. Tipos de textos audiovisuales en función de su canal y código según Zabalbeascoa 87
Tabla 5. Ejemplos de textos gráficos estáticos y dinámicos según Zabalbeascoa 87
Tabla 6. Propuesta de géneros cinematográficos y televisivos atendiendo a su formato según su proporción de elementos verbales y no verbales 88
Tabla 7. La separabilidad de los elementos semióticos de un texto audiovisual y otras modalidades textuales según Zabalbeascoa 93
Tabla 8. Categorías de clasificación de los textos audiovisuales según Agost 98
Tabla 9. Géneros audiovisuales según Agost 99
Tabla 10. Influencia de soportes extralingüísticos en la equivalencia en traducción audiovisual (traducción de canciones, subtitulado y doblaje) según Rabadán 101
Tabla 11. Categorías de clasificación de las variedades de traducción según Hurtado Albir 104
Tabla 12. Clasificación de modalidades de traducción audiovisual por objetivos comunes (v. Tabla 2) con modificaciones basadas en el modelo de Hurtado Albir 105
Tabla 13. Cuestiones indicativas para la traducción de canciones musicocéntricas o logocéntricas según Low 125
Tabla 14. Clasificación de canciones logocéntricas según Low 126
Tabla 15. Clasificación general de elementos que se deben tener en cuenta a la hora de traducir la letra de una canción según Low 128
Tabla 16. Clasificación del escopo en la traducción de canciones para ser leídas según Low 130

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 17. Principio del exathlón para la traducción de canciones en producciones musicales según Low 136
Tabla 18. Estrategias de traducción de canciones en subtítulos de DVD según Franzon 150
Tabla 19. Clasificación de las estrategias de traducción de productos audiovisuales musicales 158
Tabla 20. Clasificación de las estrategias de traducción de canciones en productos audiovisuales 158
Tabla 21. Evolución del equipamiento de los hogares españoles con vídeo DVD y Blu-ray (2001-2018) 171
Tabla 22. Cómputo total de canciones analizadas por película 194
Tabla 23. Duración total por película en minutos aproximados 196
Tabla 24. Canciones de más de un minuto por película 199
Tabla 25. Canciones de menos de un minuto por película 200
Tabla 26. Distribución de los grupos de destinatarios por películas 202
Tabla 27. Distribución de las películas por formato 204
Tabla 28. Distribución según el tipo de película 205
Tabla 29. Número de películas con contenido musical de tipo clásico y no clásico 205
Tabla 30. Distribución por año en España de las películas 209
Tabla 31. Distribución cronológica por película 210
Tabla 32. Distribuidoras de las películas en España 213
Tabla 33. Canciones diegéticas 215
Tabla 34. Distribución de las canciones diegéticas por película 216
Tabla 35. Canciones extradiegéticas 218
Tabla 36. Distribución de las canciones extradiegéticas por película 219
Tabla 37. Canciones diegética-extradiegéticas 220
Tabla 38. Distribución de las canciones diegética-extradiegéticas por película 221
Tabla 39. Canciones narrativas 227
Tabla 40. Distribución de las canciones narrativas por película 228
Tabla 41. Canciones narrativas dialogadas en las películas (subtipo de canciones narrativas) 231

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 42. Canciones ambiente 232
Tabla 43. Distribución de las canciones ambiente por película 233
Tabla 44. Distribución de las canciones ambiente-narrativas por película 235
Tabla 45. Canciones ambiente-narrativas 237
Tabla 46. Canciones de fondo 238
Tabla 47. Distribución de las canciones de fondo por película 239
Tabla 48. Canciones de créditos 241
Tabla 49. Distribución de las canciones de créditos por película 241
Tabla 50. Canciones en inglés 244
Tabla 51. Distribución de las canciones en inglés por película 245
Tabla 52. Canciones en español 248
Tabla 53. Distribución de las canciones en español por película 248
Tabla 54. Canciones en inglés-español 249
Tabla 55. Distribución de las canciones en inglés-español por película 250
Tabla 56. Canciones en otras lenguas 251
Tabla 57. Distribución de las canciones en otras lenguas por película 251
Tabla 58. Canciones interpretadas por personajes recurrentes 254
Tabla 59. Distribución de las canciones interpretadas por personajes recurrentes por película 255
Tabla 60. Canciones interpretadas por otros personajes 257
Tabla 61. Distribución de las canciones interpretadas por otros personajes por película 258
Tabla 62. Doblaje interlingüístico 267
Tabla 63. Doblaje intralingüístico 268
Tabla 64. Canciones diegéticas subtituladas en las versiones dobladas 268
Tabla 65. Canciones diegéticas dobladas en las versiones dobladas 268
Tabla 66. Canciones diegéticas traducidas en las versiones dobladas 269
Tabla 67. Canciones diegéticas sin traducir en las versiones dobladas 269
Tabla 68. Canciones extradiegéticas subtituladas en las versiones dobladas 271
Tabla 69. Canciones extradiegéticas sin traducir en las versiones dobladas 271

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 70. Canciones diegética-extradiegéticas sin traducir en las versiones dobladas 272
Tabla 71. Canciones diegéticas subtituladas en las versiones subtituladas 273
Tabla 72. Canciones diegéticas traducidas en las versiones subtituladas 274
Tabla 73. Canciones diegéticas sin traducir en las versiones subtituladas 275
Tabla 74. Canciones extradiegéticas subtituladas en las versiones subtituladas 277
Tabla 75. Canciones extradiegéticas sin traducir en las versiones subtituladas 278
Tabla 76. Canciones diegética-extradiegéticas subtituladas en las versiones subtituladas 278
Tabla 77. Canciones diegética-extradiegéticas sin traducir en las versiones subtituladas 279
Tabla 78. Número de canciones narrativas dialogadas traducidas en las películas en las versiones dobladas y subtituladas 281
Tabla 79. Estrategias de traducción utilizadas en la traducción para el doblaje de las películas estudiadas 295
Tabla 80. Distribución de las estrategias de traducción por película en las versiones dobladas 296
Tabla 81. Películas con traducción completa en las versiones dobladas 297
Tabla 82. Total de canciones con traducción en las versiones dobladas en las películas 297
Tabla 83. Distribución de las canciones con traducción por película en las versiones dobladas 298
Tabla 84. Total de canciones sin traducción en las películas en las versiones dobladas 300
Tabla 85. Distribución de las canciones sin traducción en las películas en las versiones dobladas 301
Tabla 86. Estrategias de traducción utilizadas en la traducción en las películas en las versiones subtituladas 306
Tabla 87. Distribución de las estrategias de traducción por película en las versiones subtituladas 306
Tabla 88. Películas con traducción completa en las versiones subtituladas 308

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 89. Total de canciones con traducción en las películas en las versiones subtituladas 308
Tabla 90. Distribución de las canciones con traducción por película en las versiones subtituladas 310
Tabla 91. Total de canciones sin traducción en las películas en las versiones subtituladas 312
Tabla 92. Distribución de las canciones sin traducción por película en las versiones subtituladas 313
Tabla 93. Estrategias de traducción por año en las películas en las versiones dobladas 318
Tabla 94. Estrategias de traducción por año en las películas en las versiones subtituladas 320
Tabla 95. Estrategias de traducción por duración en las películas en las versiones dobladas 321
Tabla 96. Estrategias de traducción por duración en las películas en las versiones subtituladas 323
Tabla 97. Estrategias de traducción por grupo de destinatarios en las películas en las versiones dobladas 325
Tabla 98. Estrategias de traducción por grupo de destinatarios en las películas en las versiones subtituladas 327
Tabla 99. Estrategias de traducción por tipo de producción en las películas en las versiones dobladas 329
Tabla 100. Estrategias de traducción por tipo de contenido musical en las películas en las versiones dobladas 331
Tabla 101. Estrategias de traducción por tipo de producción en las películas en las versiones subtituladas 333
Tabla 102. Estrategias de traducción por tipo de contenido musical en las películas en las versiones subtituladas 334
Tabla 103. Estrategias de traducción por distribuidora en las películas en las versiones dobladas 336

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 104. Estrategias de traducción por distribuidora en las películas en las versiones subtituladas 339
Tabla 105. Agentes especializados de las producciones audiovisuales: contactados, no contactados y participantes 350
Tabla 106. Modalidades de traducción de canciones predominantes en las versiones dobladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual 396
Tabla 107. Modalidades de traducción de canciones predominantes en las versiones subtituladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual 398
Tabla 108. Estrategias de traducción predominantes en las versiones dobladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual 403
Tabla 109. Estrategias de traducción predominantes en las versiones subtituladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual 405
Tabla 110. Traducción de las canciones en la saga *The Cheetah Girls* 427
Tabla 111. Traducción de las canciones en la saga *High School Musical* 427
Tabla 112. Traducción de las canciones en la saga *Una cenicienta moderna* 428
Tabla 113. Traducción de las canciones en la saga *Camp Rock* 428
Tabla 114. Traducción de las canciones en la saga *Los descendientes* 429

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En los anexos

Tabla 1. Datos generales de las producciones 530
Tabla 2. DVD1. *Casi famosos* 535
Tabla 3. DVD2. *Espera al último baile* 538
Tabla 4. DVD3. *Crossroads: hasta el final* 540
Tabla 5. DVD4. *Un paseo para recordar* 542
Tabla 6. DVD5. *Chicas Guepardo: todo por un sueño* 544
Tabla 7. DVD6. *Lizzie Superstar* 546
Tabla 8. DVD7. *Dirty Dancing 2* 548
Tabla 9. DVD8. *Quiero ser superfamosa* 550
Tabla 10. DVD9. *The Cheetah Girls 2* 552
Tabla 11. DVD10. *High School Musical* 554
Tabla 12. DVD11. *Bailando (Step up)* 557
Tabla 13. DVD12. *Escucha mi voz* 559
Tabla 14. DVD13. *High School Musical 2* 562
Tabla 15. DVD14. *Hairspray* 565
Tabla 16. DVD15. *Una cenicienta moderna 2* 567
Tabla 17. DVD16. *Camp Rock* 569
Tabla 18. DVD17. *The Cheetah Girls: un mundo* 572
Tabla 19. DVD18. *High School Musical 3: fin de curso* 574
Tabla 20. DVD19. *School Rock Band (Bandslam)* 578
Tabla 21. DVD 20. *Fama* 581
Tabla 22. DVD21. *Hannah Montana: la película* 584
Tabla 23. DVD22. *Camp Rock 2: The Final Jam* 586
Tabla 24. DVD23. *Starstruck: mi novio es una súper estrella* 589
Tabla 25. DVD24. *Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción* 591
Tabla 26. DVD25. *Lemonade Mouth* 594
Tabla 27. DVD26. *Radio Rebelde* 597
Tabla 28. DVD27. *Si decido quedarme* 599
Tabla 29. DVD28. *Los descendientes* 601
Tabla 30. DVD29. *Jem y los hologramas* 603

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 31. DVD30. *Una cenicienta moderna: el papel de su vida* 605
Tabla 32. DVD31. *Los descendientes 2* 607
Tabla 33. DVD32. *Los descendientes 3* 609
Tabla 34. Canciones que interfieren con diálogos y créditos en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas 611
Tabla 35. Traducción de las canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas 613
Tabla 36. Duración de las canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas 615
Tabla 37. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música en las versiones dobladas 617
Tabla 38. Doblaje intralingüístico y doblaje interlingüístico de las canciones en las versiones dobladas 620
Tabla 39. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música en las versiones subtituladas 623
Tabla 40. Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones en las versiones dobladas 625
Tabla 41. Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones en las versiones subtituladas 628
Tabla 42. Lengua de las canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas 630
Tabla 43. Modalidad de las canciones interpretadas en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas 634

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Índice de figuras

Figura 1. Ejes del texto audiovisual según Zabalbeascoa 85
Figura 2. Interpretación del concepto de *constrained traslation* en la traducción de un texto audiovisual según Zabalbeascoa 94
Figura 3. Interpretación alternativa en la traducción de un texto audiovisual según Zabalbeascoa 95
Figura 4. Porcentaje del número total de canciones por película 195
Figura 5. Porcentaje de minutos por película 196
Figura 6. Distribución porcentual de la duración en intervalos de tiempo 197
Figura 7. Distribución del número de la duración de las canciones 198
Figura 8. Distribución porcentual de canciones de más de un minuto 199
Figura 9. Distribución porcentual de canciones de menos de un minuto 201
Figura 10. Distribución de las películas por grupo de destinatarios 202
Figura 11. Distribución de los traductores en las versiones dobladas y subtituladas 207
Figura 12. Distribución de los directores de doblaje 208
Figura 13. Distribución porcentual por año de las películas 210
Figura 14. Distribución porcentual de las canciones diegéticas, extradiegéticas y diegética-extradiegéticas 215
Figura 15. Porcentaje del número total de canciones diegéticas 222
Figura 16. Porcentaje del número total de canciones extradiegéticas 223
Figura 17. Porcentaje del número total de canciones diegética-extradiegéticas 223
Figura 18. Distribución porcentual de la caracterización de las canciones 226
Figura 19. Porcentaje de canciones narrativas 227
Figura 20. Distribución porcentual de las canciones narrativas dialogadas 231
Figura 21. Porcentaje de canciones ambiente por película 232
Figura 22. Porcentaje de canciones ambiente-narrativas 235
Figura 23. Porcentaje de canciones de fondo 238
Figura 24. Porcentaje de canciones de créditos 240
Figura 25. Distribución porcentual por lengua de las canciones 243
Figura 26. Porcentaje de canciones en inglés 244
Figura 27. Distribución porcentual por interpretación de las canciones 254

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 28. Distribución porcentual de las canciones que interfieren con diálogos en las películas estudiadas en las versiones dobladas y subtituladas..... 260
Figura 29. Distribución porcentual de las canciones que interfieren con créditos finales en las películas en las versiones dobladas y subtituladas..... 261
Figura 30. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en las películas en las versiones dobladas..... 262
Figura 31. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en las películas en las versiones subtituladas..... 263
Figura 32. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones de más de un minuto en las películas en las versiones dobladas 264
Figura 33. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones de menos de un minuto en las películas en las versiones dobladas 264
Figura 34. Distribución porcentual de las modalidades de traducción en las canciones de más de un minuto en las películas en las versiones subtituladas..... 265
Figura 35. Distribución porcentual de las canciones de menos de un minuto en las películas en las versiones subtituladas..... 266
Figura 36. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones diegéticas en las películas en las versiones dobladas..... 270
Figura 37. Distribución porcentual de la traducción de las canciones extradiegéticas en las películas en las versiones dobladas..... 271
Figura 38. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones diegéticas en las películas en las versiones subtituladas..... 276
Figura 39. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones extradiegéticas en las películas en las versiones subtituladas..... 276
Figura 40. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones diegética-extradiegéticas en las películas en las versiones subtituladas 277
Figura 41. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente en las películas en las versiones dobladas..... 280
Figura 42. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones narrativas en las películas en las versiones dobladas..... 281

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 43. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente-narrativas en las películas en las versiones dobladas 282
Figura 44. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente en las películas en las versiones subtituladas 283
Figura 45. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones narrativas en las películas en las versiones subtituladas 284
Figura 46. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente-narrativas en las películas en las versiones subtituladas 285
Figura 47. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en inglés en las películas en las versiones dobladas 286
Figura 48. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones interpretadas por personajes en las películas en las versiones dobladas 288
Figura 49. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en inglés en las películas en las versiones subtituladas 289
Figura 50. Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones interpretadas por personajes en las películas en las versiones subtituladas 290
Figura 51. Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con diálogos en las películas en las versiones dobladas 291
Figura 52. Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con diálogos en las películas en las versiones subtituladas 292
Figura 53. Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con créditos en las películas en las versiones dobladas 292
Figura 54. Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con créditos en las películas en las versiones subtituladas 293
Figura 55. Distribución del número de películas por estrategia de traducción en las versiones dobladas 295
Figura 56. Distribución del número de canciones traducidas en las versiones dobladas en las películas 298
Figura 57. Porcentaje del número total de canciones con traducción en las películas en las versiones dobladas 303

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 58. Porcentaje del número total de canciones sin traducción en las películas en las versiones dobladas 304
Figura 59. Distribución del número de películas por estrategia de traducción en las versiones subtituladas 306
Figura 60. Distribución del número de canciones traducidas en las películas en las versiones subtituladas 309
Figura 61. Porcentaje del número total de canciones con traducción en las películas en las versiones subtituladas 316
Figura 62. Porcentaje del número total de canciones sin traducción en las películas en las versiones subtituladas 316
Figura 64. Distribución porcentual de las estrategias de traducción de películas en las versiones dobladas del 2001 al 2018 318
Figura 64. Distribución porcentual de las estrategias de traducción de películas en las versiones subtituladas del 2001 al 2018 319
Figura 65. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de menos de 100 minutos de duración en las versiones dobladas 322
Figura 66. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de más de 100 minutos de duración en las versiones dobladas 322
Figura 67. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de menos de 100 minutos de duración en las versiones subtituladas 324
Figura 68. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de más de 100 minutos de duración en las versiones subtituladas 324
Figura 69. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 1 en las versiones dobladas 326
Figura 70. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 2 en las versiones dobladas 326
Figura 71. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 1 en las versiones subtituladas 328
Figura 72. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 2 en las versiones subtituladas 328

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 73. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las *teen music movies* en las versiones dobladas 330
Figura 74. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las *teen music TV movies* en las versiones dobladas 330
Figura 75. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo clásico en las versiones dobladas 331
Figura 76. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo no clásico en las versiones dobladas 332
Figura 77. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las *teen music movies* en las versiones subtituladas 333
Figura 78. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las *teen music TV movies* en las versiones subtituladas 334
Figura 79. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo clásico en las versiones subtituladas 335
Figura 80. Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo no clásico en las versiones subtituladas 335
Figura 81. Distribución porcentual de las estrategias de traducción The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.) del 2001 al 2018 en las versiones dobladas 337
Figura 82. Distribución porcentual de las estrategias de traducción del resto de distribuidoras del 2001 al 2018 en las versiones dobladas 338
Figura 83. Distribución porcentual de las estrategias de traducción The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.) del 2001 al 2018 en las versiones subtituladas .. 340
Figura 84. Distribución porcentual de las estrategias de traducción del resto de distribuidoras del 2001 al 2018 en las versiones subtituladas 340
Figura 85. Distribución de agentes especializados directos e indirectos: contactados, no contactados y participantes 349
Figura 86. Distribución de los agentes especializados directos contactados y participantes 351
Figura 87. Distribución de los agentes especializados directos: traductores 351
Figura 88. Distribución de los traductores contactados participantes 352

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 89. Distribución de los agentes especializados directos: directores de doblaje 352
Figura 90. Distribución de los directores de doblaje contactados participantes 353
Figura 91. Distribución de los agentes especializados directos: estudios de doblaje 353
Figura 92. Distribución de los estudios de doblaje contactados participantes 354
Figura 93. Distribución de los agentes especializados indirectos: distribuidoras en España 354
Figura 94. Distribución cronológica de las estrategias de traducción en las películas en las versiones dobladas 380
Figura 95. Distribución cronológica de las estrategias de traducción en las películas en las versiones subtituladas 380
Figura 96. Películas con traducción completa (tipo 1 y tipo 2) en versión doblada y en versión subtitulada 419

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Siglas textuales

TO: Texto original

TT: Texto traducido[1]

TV: Televisión

VHS: *Video Home System*

Abreviaturas utilizadas en los Anexos

Dob.: Canciones dobladas

Interl.: Interlingüístico/a

Intral.: Intralingüístico/a

S. Mod.: Canciones sin modalidad de traducción

Subt.: Canciones subtituladas

Trad.: Canciones traducidas

V. Dob.: Versión doblada

V. Subt.: Versión subtitulada

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1] En el presente trabajo, se ha decidido optar por *texto traducido*, debido a que esta denominación «obecede al deseo de destacar la posibilidad de existencia de diversas traducciones de un mismo texto original. El proceso de traducción es infinito, es decir, no acaba con una única traducción, por lo que no es aconsejable el uso de otros nombres como *texto meta*, que implica un concepto de traducción como algo definitivo» (Enríquez, 2007, p. 9).

Introducción

1. Motivación y justificación

En el año 2015, la traductora María José Aguirre de Cárcer, en una entrevista realizada con motivo del estudio sobre la traducción de la serie musical *Glee* (Brennan, Falchuk y Murphy, 2009), apuntó lo siguiente:

> Hace años, en TV se traducían todas las canciones ... y había series, como *Ally McBeal*, en la que se traducían todas las canciones. [Pero] de la noche a la mañana, no solo una cadena sino todas decidieron no traducir las canciones. En aquel entonces, también era bastante complicado, porque Internet no estaba tan desarrollado como ahora y tenías que sacar las canciones de oído o ibas a tiendas de discos a buscar los discos a ver si tenían las letras …. (Aguirre, comunicación personal, 24 de junio del 2015)

La investigación que la autora de la presente tesis doctoral desarrolló para su trabajo final del Máster de Traducción Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona en torno a la traducción de la serie juvenil musical musical *Glee* (Brennan, Falchuk y Murphy, 2009) supuso el despertar de un gran interés por la traducción para el doblaje del inglés al español[2] de las canciones[3] que aparecían en las producciones musicales estadounidenses que llegaban a las pantallas de España y que, en concreto, estaban destinadas al público adolescente. Resultó especialmente motivador estudiar las traducciones presentes en el corpus elegido desde un punto de vista cuantitativo, al descubrir durante la investigación que en muchas ocasiones las canciones no se traducían (ni se doblaban ni se subtitulaban),

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[2] Nótese que, en la presente tesis doctoral, se ha optado por el término *español* cuando se refiere a la lengua hablada en España.

[3] En el presente trabajo de investigación, se denomina *canción* a aquella que cuentan con letra; se excluyen así las canciones instrumentales.

aunque influyeran en la propia trama de la serie. Sin embargo, los estudios existentes en torno al tratamiento de las canciones en las producciones audiovisuales eran escasos y los trabajos que investigaban al respecto eran mayoritariamente teóricos, sin corpus específicos donde contrastar la información cuantitativa y cualitativamente.

En los primeros años del siglo XXI, autores como Agost (2001, p. 246) comenzaron a puntualizar brevemente las diferencias en la traducción de películas musicales en estos términos, dejando abiertas las puertas a futuros trabajos de traducción más especializados:

> Por otra parte, las películas musicales (y también las canciones) presentan una variedad de situaciones muy amplia: detectamos la existencia de películas musicales con las canciones traducidas (pensemos, por ejemplo, en las de la productora Disney),[4] o subtituladas (*An American in Paris*, 1951, dirigida por Vincent Minnelli) o sin traducir (*Yellow Submarine*, 1968, dirigida por George Dunning). Además, las canciones, cuando aparecen en programas musicales (género de entretenimiento), generalmente no se traducen.

Por otro lado, profesionales de la traducción como Castro (2001b) también comenzaron a dar sus opiniones al respecto en fechas similares, contrastando las tendencias de traducción de canciones de finales del siglo XX y principios del XXI:

> Fijaos cómo se subtitulan las canciones en muchas películas, algo de lo que tiene siempre la última palabra el cliente final (cadena de televisión o distribuidora cinematográfica). Hay algunas que te dicen que no lo hagas salvo que la letra sea relevante para el argumento. Televisión Española, por el contrario, tiene la norma

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[4] Nótese que, en el presente trabajo, la compañía The Walt Disney Company en muchas ocasiones se nombra únicamente como *Disney* debido a aspectos de economía lingüística, tanto por la autora de la presente tesis doctoral como por otros autores citados.

> de que toda canción debe ser subtitulada. Y, como caso curioso, recordar que durante mucho tiempo no parecían darse cuenta en Tele 5 de que las canciones de la serie *Ally McBeal* estaban relacionadas con lo que sucedía en el episodio. De repente alguien cayó en la cuenta, y ya empezaron a subtitular.

El creciente interés por la traducción de canciones, unido a los avances tecnológicos que trajo consigo el siglo XXI, supuso el impulso de cada vez más trabajos de investigación específicamente enfocados en el estudio de la traducción de canciones en productos audiovisuales y su evolución. Ejemplo de ello es el trabajo de Rodríguez (2008, p. 1), que aporta una visión muy completa del panorama de principios del siglo XXI, analizando brevemente las posibles necesidades de los destinatarios del TT y las consecuencias de la traducción o de la no traducción de la banda sonora que forma parte de la trama:

> "You must remember this: a kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh. The fundamental things apply as time goes by." Esta canción marcó una generación: todo el que reconozca la sinfonía que la acompaña sabrá a qué película pertenece, en qué momento sale, quién la canta y cómo reaccionan ante ella los personajes.... Pero más de la mitad no sabrá lo que significa. Como esta, existen muchos otros ejemplos en el cine de canciones que marcan una trama y cuya traducción no se le ha facilitado al espectador, y quizás haya llegado el momento de preguntarse por qué. Enfrentados a esta situación, la norma general dicta que se debe traducir siempre y cuando la canción resulte relevante para el desarrollo de la trama. Sin embargo, esta norma parece ser más un rumor que algo verdaderamente establecido. No son raras las ocasiones en las que se puede oír una carcajada solitaria en una sala de cine en determinado momento porque una referencia musical, que juega y enlaza de forma

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

directa con el guion, ha pasado totalmente desapercibida para la mayoría de los espectadores; y es que se pueden perder ingentes cantidades de información por pasar por alto el abanico de contenido que puede encerrar la parte musical de la banda sonora.

Por último, los estudios elaborados por Franzon (2005, 2008 y 2015) y Low (2003a, 2003b, 2005, 2008 y 2013) han sentado las bases del enfoque metodológico desarrollado en la presente tesis doctoral. En sus trabajos, ambos autores analizan la traducción de canciones y presentan diferentes teorías y propuestas de clasificación especialmente con relación a qué canciones traducir y cómo hacerlo: en definitiva, cómo afrontar la traducción de una canción respetando las relaciones existentes entre texto, imagen y música del producto original desde una perspectiva principalmente funcionalista, donde los destinatarios son el fin último de la traducción. Sin embargo, las propuestas iniciales presentadas por ambos autores generalmente se basan en reflexiones teóricas que estudian el qué y cómo traducir, donde las aplicaciones prácticas quedan en segundo plano.

No obstante, Franzon (2015) realizó un estudio piloto para comprobar empíricamente las teorías presentadas en torno a las diferentes variantes en traducción de canciones (las canciones se doblan, se subtitulan o ni se doblan ni se subtitulan). El autor hizo una selección aleatoria de producciones musicales editadas en DVD, pero su análisis era breve, principalmente cuantitativo y no contaba con una delimitación específica ni de los elementos que conformaban el corpus ni del grupo de destinatarios potenciales al que iba dirigido. En su análisis, Franzon (2015) se centraba principalmente en si los elementos verbales de las canciones estaban o no traducidos y en cómo se traducían en el caso de que lo estuvieran (por ejemplo, con rasgos de cantabilidad o sin ellos). Si bien en este estudio

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el autor analizaba la cantabilidad de los subtítulos para probar empíricamente el concepto de *singability*, lo cierto es que resultaba novedoso en su concepción, ya que hasta la fecha no se habían realizado estudios cuantitativos que tuvieran como principal objetivo el tratamiento de la traducción de canciones y su evolución en diferentes producciones audiovisuales en las que las canciones tenían un protagonismo principal y cuyo formato fuera el DVD. No solo se tenía en cuenta las películas clásicas consideradas como musicales y óperas, sino que también se concebía la idea de estudiar la traducción de canciones en producciones audiovisuales como los conciertos.

Por ello, los trabajos presentados por Franzon (2005, 2008 y 2015) y Low (2003a, 2003b, 2005, 2008 y 2013) han sido los principales responsables de la concepción de la presente tesis doctoral. Sus investigaciones apuntaban a una necesidad acuciante de realizar análisis más exhaustivos en torno al tratamiento de las canciones en producciones audiovisuales traducidas para encontrar los verdaderos motivos subyacentes en torno a qué, cómo, cuándo, dónde y por qué se traducen o no las canciones en producciones audiovisuales donde la música es parte intrínseca de la trama. Además, en las investigaciones presentadas hasta la fecha se observa una falta de análisis delimitados, con corpus de investigación amplios o debidamente justificados dentro de un contexto cultural concreto y que, además, puedan estudiarse tanto desde el punto de vista del investigador, haciendo las veces de receptor final de las producciones estudiadas, como del traductor,[5] emisor principal encargado de crear la traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[5] Nótese que, en la redacción de este estudio, se ha utilizado «el masculino gramatical no solo … para referirse a los individuos de sexo masculino, sino también para designar la clase, esto es, a todos los individuos de la especie, sin distinción de sexos» por motivos de economía lingüística y concordancia gramatical cuando se hace mención a conceptos generales y no específicos (Real Academia Española, 2005).

Siguiendo esta línea de investigación, se ha creído conveniente que el trabajo sobre el que debe centrarse la presente tesis doctoral verse sobre el estudio de un corpus demandado y actual basado en un sector receptor de la población sobre el que no abundan análisis detallados al respecto: el público juvenil y, en concreto, el interesado por las películas musicales[6] en inglés provenientes de Estados Unidos, por valorar este país *a priori* como el principal productor de este tipo de películas a nivel internacional (Guarinos, 2009 y 2011; Sørenssen, 2018). Por tanto, se ha considerado de interés investigador no solo realizar un estudio cuantitativo y cualitativo de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil, sino además estudiar el proceso traductor[7] desde su origen.

Productoras como The Walt Disney Company consiguieron revolucionar la pequeña y la gran pantalla acercando el género musical al público más joven y creando fenómenos de masas en una época en la que Internet distaba mucho de ser lo que es hoy (Fedele y García-Muñoz, 2010; García-Muñoz y Fedele, 2011; Guarinos, 2009, 2011; Neale, 2007; Sørenssen, 2018). A principios del siglo XXI, la demanda de DVD y Blu-ray fue en aumento (Díaz Cintas, 2004;[8] Fundación SGAE, 2010) y las distribuidoras encontraron una lucrativa fuente de ingresos en este mercado: venta de DVD, Blu-ray, CD que contenían la banda sonora, *merchandising*, conciertos, videojuegos, libros, etc. (Fundación SGAE, 1999a, 1999b y 2009). Por tanto, se ha creído de carácter innovador

[6] Nótese que, en el presente trabajo, se consideran *películas* y/o *producciones* y/o *productos audiovisuales musicales* a las producciones audiovisuales tanto con contenido musical de tipo clásico como a las de contenido musical de tipo no clásico (v. 3.1.1.4).

[7] En el presente estudio, el término *proceso traductor* se utiliza «para referirse a los aspectos que rodean el acto comunicativo que es la traducción y, de este modo, se exponen los actantes que intervienen (es decir, los diferentes sujetos que participan en el acto traductor: emisor del original, receptor de la traducción, etc.) o las operaciones que se realizan (análisis, síntesis), sin entrar en el detalle del funcionamiento de los procesos mentales» (Hurtado Albir, 2017, pp. 311-312).

[8] Por preferencia de uso académico, se ha decidido utilizar los dos apellidos del autor, en lugar de solo el primero.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

realizar un análisis en torno al proceso traductor de estas producciones musicales para comprobar así los factores que influyeron en su traducción y distribución en español, además de su evolución con la llegada de las redes sociales, servicios de *streaming* y/o plataformas digitales a la carta, entre otros (Desblache, 2019a, 2019b y 2021; Fundación SGAE, 2019).

2. Hipótesis de partida y objetivos

El presente trabajo de investigación toma los estudios de Franzon (2005, 2008 y 2015) y Low (2003a, 2003b, 2005, 2008 y 2013) como referencia principal y pretende estudiar el tratamiento de la traducción del inglés al español de canciones en las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil. Por tanto, esta tesis doctoral parte de la hipótesis de que las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil que se traducen del inglés al español contienen canciones que se han doblado, subtitulado o se han dejado sin traducir independientemente de la trama. Entre los motivos causantes de la elección de una u otra modalidad de traducción se imagina que se encuentran factores económicos (la traducción de canciones para el doblaje es costosa, ya que aumenta el precio del encargo de traducción al tener que sumarle letristas, cantantes profesionales, ajustadores y otros profesionales), factores personales (plazos de entrega del encargo de traducción muy ajustados, falta de comunicación entre el traductor para el doblaje y el subtitulador, desconocimiento por parte de los mediadores de la importancia de la música en la trama, por ejemplo), factores normativos (derechos de autor) o incluso de distribución (traducción de las canciones para el cine y la TV frente a la traducción de las canciones para DVD y Blu-ray), entre otros. Al no conocerse *a priori* unas reglas definidas en torno a la traducción de canciones en este

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tipo de producciones, en la mayoría de las ocasiones se prevé que las elecciones son ejecutadas de forma arbitraria e individualmente en cada caso, siendo el cliente el que toma la decisión final y el traductor el que la acata.

A este respecto, la presente investigación parte de otras dos hipótesis secundarias. Por un lado, la suposición de que una película musical es aquella en la que la música forma parte intrínseca de la trama, ya sea a través de canciones diegéticas o a través de canciones extradiegéticas. Por tanto, ambas deben considerarse igual de importantes y traducirse acorde a la función principal de los textos musicales: transmitir las mismas emociones tanto al receptor del TO como al del TT. Por otro lado, y, en consecuencia, se cree que la función principal en la traducción de canciones es hacer sentir al receptor del TT lo mismo que sintió en su momento el receptor del TO. Las canciones son originalmente creadas para expresar emociones vinculadas tanto al lenguaje musical como al escrito y, consecuentemente, tienen que despertar las mismas emociones en los receptores tanto del TT como del TO.

Por consiguiente, el objetivo general propuesto en la presente investigación es estudiar el proceso traductor del inglés al español de las canciones incluidas en las producciones audiovisuales musicales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI para analizar las razones exógenas y endógenas al traductor que subyacen a la elección de su traducción o de su falta de traducción.

Los objetivos específicos de la investigación que se derivan del objetivo principal son los siguientes:

- Objetivo específico 1: estudiar el estado de la cuestión en relación con la traducción de canciones y cómo se ha concebido el tratamiento de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones en las producciones musicales audiovisuales en los siglos XX y XXI.

- Objetivo específico 2: estudiar la evolución de la traducción de las canciones en las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil desde el año 2000 hasta la actualidad, en sus versiones dobladas y subtituladas.
- Objetivo específico 3: estudiar el contexto cultural en el que se enmarcan las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil y su evolución en los siglos XX y XXI.
- Objetivo específico 4: estudiar las modalidades y estrategias de traducción aplicadas en las producciones musicales audiovisuales en los siglos XX y XXI, en sus versiones dobladas y subtituladas.
- Objetivo específico 5: estudiar, a partir de la selección de un corpus apropiado, las modalidades de traducción utilizadas en la traducción de las canciones y las estrategias de traducción utilizadas en la traducción del inglés al español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil distribuidas en España desde el año 2000 hasta la actualidad, en sus versiones dobladas y subtituladas.
- Objetivo específico 6: estudiar el proceso traductor de la traducción del inglés al español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses distribuidas en España desde el año 2000 hasta la actualidad, en sus versiones dobladas y subtituladas, para así analizar la existencia de factores endógenos y exógenos al traductor y valorar el papel

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que desempeñan estos en el proceso traductor en relación con el corpus de investigación utilizado.

- Objetivo específico 7: estudiar cuantitativa y cualitativamente, a partir de la selección de un corpus apropiado, la evolución de la traducción del inglés al español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses distribuidas en España desde el año 2000 hasta la actualidad, en sus versiones dobladas y subtituladas.

3. Metodología

3.1. Corpus de investigación y agentes especializados participantes

3.1.1. Corpus de investigación. El corpus de investigación de la presente tesis doctoral se compone de 32 películas, que han sido el resultado de una búsqueda, revisión y delimitación exhaustiva que atiende a los parámetros detallados a continuación.[9]

En primer lugar, se han seleccionado películas[10] estadounidenses musicales fechadas entre el 2001 y el 2018.[11] Para acotar el corpus, aparte de las búsquedas detalladas por descriptores generales (temática, género, año, etc.), también se ha tenido en cuenta que las producciones contuvieran en sus descriptores el indicador *música*, aunque no estuvieran marcadas específicamente como *películas musicales*. Se ha considerado como película

[9] Nótese que el presente trabajo de investigación en un inicio se concibió y delimitó contando también con dos series musicales en su corpus: *Hannah Montana* (Correll, O'Brien y Poryes, 2006) y *Glee* (Brennan, Falchuk y Murphy, 2009). Sin embargo, debido al volumen de capítulos que conformaban ambas series, finalmente no se consideró viable un análisis en profundidad con los recursos y tiempo del que se disponían. Por tanto, se decidió descartar estas dos series del corpus de investigación con el objetivo de realizar un análisis más exhaustivo y preciso en un futuro.

[10] El presente estudio solo ha tenido en cuenta películas (largometrajes no animados completos) en las que las canciones sirven de hilo conductor de la trama y son consistentes a lo largo de cada producción. Quedan excluidas, por tanto, las producciones audiovisuales que no entran dentro de esta descripción (por ejemplo, series, conciertos, documentales, cortos, vídeos promocionales, etc.).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[11] Nótese que la delimitación del corpus de investigación se realizó en la Fase II (v. 3.2), que tuvo lugar en el año 2019. Por tanto, al ser un estudio que trabaja con producciones en formato DVD y Blu-ray, las búsquedas se realizaron hasta el 2018. No obstante, hay una excepción: se decidió también incluir en el corpus una producción lanzada a finales del 2019 y que forma parte de una de las sagas incluidas en el corpus: *Los descendientes 3* (Ortega, 2019).

objeto de estudio si en al menos una de las fuentes utilizadas (https://www.eldoblaje.com; https://www.filmaffinity.com/es/main.html; https://www.imdb.com/) se la ha clasificado como *musical* o si ha utilizado el indicador *música* como descriptor en su ficha.[12] Quedan excluidas, por tanto, películas coproducidas entre Estados Unidos y otros países.

En segundo lugar, las películas seleccionadas son películas protagonizadas principalmente por adolescentes preuniversitarios (de 12 a 18 años aproximadamente). Esta delimitación permite, por un lado, acotar el corpus a un número abarcable de producciones y, por otro lado, analizar el contexto cultural en el que se enmarca desde dos puntos de vista: los adolescentes como receptores finales y, a la vez, como protagonistas de las escenas de las producciones elegidas.

Por último, todas las películas elegidas han sido contrastadas con un sistema de tres pasos. En primer lugar, se han seleccionado la temática y género descritos en la web FilmAffinity España (https://www.filmaffinity.com/es/main.html) por considerarse la «base de datos de películas más importante y completa de cine en español de Internet, conocida por ser referencia en consulta de puntuaciones medias y críticas de usuarios de cada una de sus películas y series». Posteriormente, se ha proseguido la búsqueda en la web IMDb (https://www.imdb.com/) debido a su carácter internacional: «IMDb is the world's most popular and authoritative source for movie, TV and celebrity content». De esta forma, se ha ampliado la información recogida en la web FilmAffinity España (https://www.filmaffinity.com/es/main.html). Finalmente, se ha contrastado toda la información de cada producción con la web eldoblaje.com

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[12] Se destaca como excepción *Un paseo para recordar* (Shankman, 2003), que no estaba clasificada como *música* o *musical* en ninguna de las fuentes mencionadas en la fecha en la que se realizó la delimitación del corpus. Sin embargo, la autora de este trabajo ha creído conveniente incluirla en el corpus por considerarla un producto musical en el que las canciones tanto diegéticas como extradiegéticas forman parte de la trama directa e indirectamente.

(https://www.eldoblaje.com/home/), «la base de datos de recursos sobre el doblaje en España», y en webs de compra en línea, tales como Amazon.com (https://www.amazon.es/) o CeX (https://es.webuy.com/), así como en videotecas a nivel nacional.

Por tanto, las 32 películas que conforman el corpus de investigación han sido el resultado de la selección basada en los parámetros previamente mencionados y la contrastación de su disponibilidad para su estudio en formato DVD y/o Blu-ray[13] con un doblaje completo al español de España.

Cabe destacar, finalmente, que, para el cálculo de los datos estadísticos en el análisis de las cuantitativo del corpus de investigación, se ha utilizado principalmente la herramienta de *software* stadístico IBM SPSS Statistics (IBM, s.f.).

3.1.2. Agentes especializados participantes. Los 9 agentes especializados que han participado en el estudio contextual de la presente tesis doctoral (v. 3.2.2.1) han sido el resultado final de una exhaustiva búsqueda que ha consistido en un sistema de cinco pasos.

Primero, se han recopilado los datos sobre los agentes especializados involucrados en el proceso traductor que aparecen en los DVD y/o Blu-ray utilizados para el análisis del corpus de investigación y, posteriormente, se ha contrastado y/o ampliado la información con la web eldoblaje.com (https://www.eldoblaje.com/home/).

A continuación, se han ampliado los datos de contacto e información a través de asociaciones profesionales, como la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual

[13] Nótese que los datos facilitados en el presente trabajo (traductores, directores de doblaje, distribuidoras, etc.) se han extraído directamente de las fuentes de consulta mencionadas (https://www.eldoblaje.com/home/; https://www.filmaffinity.com/es/main.html; https://www.imdb.com/) y de agentes especializados en traducción audiovisual (v. 3.1.2), así como de las ediciones en DVD y Blu-ray de las que se ha dispuesto para la realización del presente estudio y que están detalladas en el apartado de referencias bibliográficas (v. Referencias bibliográficas. Filmografía).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de España (https://atrae.org/), redes sociales, como LinkedIn (https://www.linkedin.com/) y páginas webs profesionales, entre otros.

En cuarto lugar, se ha contrastado la información con los agentes especializados contactados, ya que en ocasiones la información encontrada en las fuentes mencionadas difería de la realidad.

Finalmente, se han ampliado los datos de contacto gracias a varios de los agentes especializados contactados pertenecientes al sector (directa o indirectamente relacionados con el corpus de investigación), que se ofrecieron a facilitar información de contacto de otros agentes sobre los que existían indicios de haber participado en el proceso traductor analizado.

3.2. Metodología aplicada

Este estudio se ha llevado a cabo utilizando una metodología de investigación orientada al proceso o *process-oriented research* (Saldanha y O'Brien, 2013, pp. 109-149), así como al producto o *product-oriented research* (2013, pp. 49-108), que permite a su vez arrojar cierta luz sobre el proceso traductor (2013, p. 50):

> It has been suggested that by observing the products of translation it is possible to make inferences about the process as well…. This is the assumption underlying the work of Bowker and Bennison (2003) and Alves and Vale (2011), and is in line with a more general movement towards the integration of process- and product-oriented research (Alver *et al.* 2010 ...). The analysis of texts in their context of production and reception offers evidence of translators' decision making, which allows some insight into the translation process.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En relación con la metodología orientada al producto, se ha realizado un acercamiento descriptivo del análisis del lenguaje, teniendo en cuenta tanto el corpus lingüístico de investigación como el análisis crítico del discurso. De esta forma, el corpus lingüístico de investigación se define como «a large collection of authentic texts that have been gathered in electronic form according to a specific set of criteria» (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 55). En el presente trabajo, se ha seleccionado un corpus textual auténtico para que sea analizado en función de los parámetros que se destacan dentro del análisis crítico del discurso (2013, pp. 51-52):

> CDA [Critical Discourse Analysis] is not itself a methodology but an umbrella term used to refer to a series of theories and practices that share certain principles ... in terms of their approach to language study.... This means that words, clauses, phrases, or sentences are never considered in isolation, unless they constitute texts in themselves.... De Beaugrande and Dressler (1981), for example, argued that texts had to meet what they call the seven standards of textuality: cohesion, coherence, intentionality, acceptability, informativity, situationality and intertextuality. Widdowson (2004:8) distinguishes text and discourse as follows: "Discourse is the pragmatic process of meaning negotiation. Text is the product".... CDA sees discourse as social practice, "as an element of social life which is closely interconnected with other elements" … and as "historically produced and interpreted"….

En relación con ello, «CDA [Critical Discourse Analysis] and CL [Corpus linguistics] can be seen as compatible methodologies which can either complement each

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

other, for example, as a means to triangulate results, or be combined in one methodology» (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 56).

En este sentido, el estudio se enmarca dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción, y más concretamente, dentro de los estudios descriptivos orientados hacia el producto propuestos por Holmes a los que hacía mención Hurtado Albir[14] (2017, p. 139), centrándose en «la descripción y comparación de traducciones en el plano sincrónico y diacrónico» y haciéndose eco de las necesidades de investigación al respecto (Hurtado Albir, 2017, p. 153), ya que pese a que existen estudios descriptivos en traducción audiovisual, «algunas de ellas [en referencia a las modalidades de traducción] no han sido objeto de un análisis descriptivo sistemático (la traducción musical, por ejemplo) y seguimos adoleciendo de datos empíricos que corroboren su funcionamiento».

Por otro lado, se ha utilizado también una metodología orientada al proceso, en la que las encuestas y entrevistas realizadas a los agentes implicados en el proceso traductor son claves en la extracción de resultados y conclusiones pertinentes (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 109):

> Translation process research seeks to understand translator or interpreter behaviour, competence, expertise, the cognitive processes that orient these, and the relations between cognition and the translated or interpreted product. Furthermore, since translation is not divorced from social context, process research seeks to understand the effect of the context on the process.

La presente tesis doctoral, por tanto, entiende que la metodología ligada al proceso traductor se comprende de tres niveles principales: los estados mentales y las operaciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[14] Por preferencia de uso académico, se ha decidido utilizar los dos apellidos de la autora, en lugar de solo el primero.

que se llevan a cabo durante la traducción; las tareas o *sub-tasks* realizadas durante la traducción (la lectura del TO, la investigación sobre él, etc.); y el contexto situacional o *situatedness* en el que se engloba el proceso traductor y que implica, además, a todos los agentes desde el inicio del encargo de traducción hasta que el receptor final adquiere el producto (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 110).

Por ello, el presente análisis cree que la mejor metodología es la resultante de la combinación «process- and product-oriented approach [since it] provides a richer analysis and understanding of translation. Given this broad understanding of translation process research, both qualitative and quantitative methods are clearly appropriate» (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 111).

Asimismo, una vez seleccionado un corpus de investigación adecuado al objetivo principal, el presente trabajo de investigación ha optado por un diseño multimétodo, utilizando un subtipo de integración basado en la triangulación (Bericat, 1998, pp. 38-39):

> En la triangulación, por tanto, el grado de integración aumenta, y la legitimidad de la estrategia está condicionada por la posibilidad de que dos metodologías diferentes, como la cuantitativa y la cualitativa, puedan captar, en parte o totalmente, un mismo hecho. Esta estrategia de búsqueda de resultados convergentes puede tener dos usos posibles. Uno refiere problemas de medición, y pretende validar una medida utilizando dos diferentes instrumentos que, en relación a este objetivo, presentan características peculiares. En caso de que ambos instrumentos conduzcan a idéntica medida, se supone, incrementaremos nuestra confianza en los resultados. El segundo uso se refiere a la contrastación de hipótesis. Si una misma hipótesis puede ser contrastada con metodologías

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

independientes, por ejemplo, cuantitativa y cualitativamente, también podremos aumentar nuestra confianza en su veracidad. La legitimidad de esta estrategia depende de si creemos que ambas metodologías realmente pueden captar idéntico aspecto de la realidad, esto es, si el solapamiento es posible.

Por tanto, se ha realizado su estudio desde un punto de vista esencialmente cuantitativo, utilizando para ello herramientas estadísticas, si bien los resultados derivados de este están sujetos a interpretaciones de tipo cualitativo que permiten determinar en la medida de lo posible las tendencias traductoras en torno a la traducción de canciones.

Para finalizar, a continuación, se detallan brevemente las fases principales en las que se ha estructurado la presente tesis doctoral:

- Fase I. Búsqueda, recopilación y lectura de la bibliografía de trabajo: se ha elaborado el marco teórico en el que se encuadra la investigación y presentado el estado de la cuestión sobre la traducción de las canciones en las producciones audiovisuales a lo largo de los siglos XX y XXI y cómo esta se ha aplicado al modelo español (v. Capítulo 1).
- Fase II. Corpus de investigación: se ha realizado la conceptualización, contextualización, búsqueda, recopilación, delimitación y preparación del corpus de investigación de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil traducidas del inglés al español en el periodo comprendido entre el 2001 y el 2018 (v. Capítulo 2 y 3.1).
- Fase III. Análisis de la traducción del inglés al español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

siglo XXI: se ha llevado a cabo el análisis del corpus de investigación mediante el estudio cuantitativo y cualitativo de las modalidades y estrategias de traducción utilizadas en la traducción de canciones (v. 3.1.2, 3.1.3, 4.1.1, 4.1.2, 4.3.1.1 y 4.3.1.2).

- Fase IV. Proceso traductor en las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: se ha procedido a la búsqueda, contacto, entrevista y encuestas a los agentes especializados que intervinieron en el proceso traductor del inglés al español del corpus analizado. Además, se ha realizado el análisis cuantitativo e interpretación cualitativa de la información recopilada (v. 3.2, 4.2 y 4.3.1.3).
- Fase V. Discusión y conclusiones: se han aportado reflexiones acerca de la traducción de canciones en las producciones audiovisuales traducidas del inglés al español destinadas al público juvenil y se han extraído las conclusiones resultantes del análisis cuantitativo y cualitativo de los datos presentados (v. 4.3.2 y Conclusiones).

4. Estructura del contenido

La presente tesis doctoral está estructurada en cuatro capítulos, precedidos por un apartado introductorio y procedido por un apartado final en el que se desarrollan las conclusiones finales de la investigación.

El capítulo 1, «Estado de la cuestión», está dedicado a la descripción, contextualización y justificación del ámbito en el que se encuadra el presente estudio. En primer lugar, se introduce la variedad de traducción que ocupa este trabajo, la traducción audiovisual, de forma general y atendiendo a su definición y diferentes modalidades. A

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

continuación, el estudio se enfoca en la traducción audiovisual en España y, en concreto, en las dos modalidades utilizadas en el análisis del corpus de investigación: el doblaje y el subtitulado. Se presentan, por tanto, el panorama general de ambas modalidades, su evolución a lo largo de los siglos XX y XXI y, finalmente, se revisa la perspectiva más profesional de estas modalidades, presentando el proceso traductor y su evolución en los últimos años. En tercer lugar, se desarrolla en profundidad en qué consisten los textos audiovisuales, atendiendo principalmente a las clasificaciones propuestas por Zabalbeascoa (2001, 2003, 2008 y 2013) y Agost (1999), que convergen en la cuarta y última parte de este primer capítulo, «La traducción de textos musicales». Aquí, se realiza una revisión de los estudios existentes en torno a la traducción de las canciones, comenzando por la concepción de la traducción de textos musicales entendida por Rabadán (1991) y Hurtado Albir (2017), representantes de los estudios existentes de finales de siglo XX y principios del XXI para, más adelante, presentar la teoría del escopo y el modelo funcionalista de Low (2003a, 2003b, 2005, 2008, 2013 y 2017) y Franzon (2005, 2008 y 2015) en la traducción de textos musicales, aproximación principal utilizada en el análisis del corpus de investigación utilizado. Finalmente, este capítulo concluye con la revisión de los trabajos en torno a la traducción de canciones realizados en los últimos años.

El capítulo 2, «Conceptualización y contextualización del corpus de investigación», el capítulo 3, «Análisis del corpus de investigación», y el capítulo 4, «Resultados del análisis del corpus de investigación», versan sobre el corpus de investigación utilizado.

El capítulo 2 se divide en dos partes diferenciadas. La primera parte del capítulo se centra en la presentación de las características de las producciones musicales audiovisuales atendiendo a las características observadas en el público juvenil, los géneros audiovisuales,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la trama, los personajes, los canales de distribución, los aspectos normativos y los aspectos técnicos de la traducción de canciones en el doblaje y el subtitulado. La segunda parte del capítulo se centra en las producciones audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil español en los siglos XX y XXI, para así poder comprender en profundidad el contexto cultural en el que se enmarca el corpus de investigación analizado.

El capítulo 3 versa sobre el estudio del corpus de investigación sobre el que se basa el presente trabajo. Por un lado, se presenta el estudio estadístico de las producciones analizadas, teniendo en cuenta tanto los datos generales de las películas analizadas como las modalidades y estrategias de traducción en la traducción de canciones utilizadas en las versiones de DVD y Blu-ray analizadas. Por otro lado, se detalla el estudio contextual del proceso traductor, aportando la información pertinente sobre la entrevista y las encuestas realizadas y presentando la información recopilada en ellas.

El capítulo 4, por su parte, desarrolla el análisis cuantitativo y cualitativo de los resultados, complementándose además con un apartado dedicado exclusivamente a la discusión en torno al debate existente sobre la traducción de canciones en las producciones audiovisuales.

Por otro lado, al cuerpo del trabajo se adjuntan ocho anexos para la consulta y ampliación de los datos aportados. En el Anexo I,[15] se detallan los datos generales y específicos relacionados con las 32 películas analizadas en el corpus de investigación. Los anexos II, III y IV especifican respectivamente la información relativa a las interferencias, la traducción y la duración de las canciones de las producciones estudiadas. Los anexos V

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[15] Nótese que los datos de los agentes especializados proporcionados, tanto en el Anexo I como en el resto de la presente tesis doctoral, se han indicado teniendo en cuenta la información recopilada y contrastada durante la investigación, por lo que no se ha podido facilitar el nombre y apellidos completos de todos los agentes mencionados.

y VI se centran en la caracterización de las producciones audiovisuales a través de la música y las canciones respectivamente en sus versiones dobladas y subtituladas. El Anexo VII detalla las características propias de las canciones utilizadas en el corpus utilizado en relación tanto a la lengua como a la interpretación de estas. Finalmente, el Anexo VIII recoge la información relativa a las encuestas y entrevistas utilizadas en el estudio.

Por último, en la redacción de esta tesis doctoral se han seguido las recomendaciones de estilo y ortotipografía ofrecidas principalmente por la American Psychological Association[16] (2020), Martínez de Sousa[17] (2010, 2014 y 2015) y la Real Academia Española (2005 y 2010).

5. Limitaciones de la investigación

El presente trabajo de investigación ha contado con diferentes limitaciones que, en algunas ocasiones, han dificultado la contrastación total de los resultados del corpus de investigación debido principalmente a motivos de temporalidad, formatos de distribución, contacto y participación de los agentes especializados.

En primer lugar, más del 70 % de las películas analizadas en el presente corpus (v. 3.1.3.2 y 3.1.3.6) fueron estrenadas en España en el periodo comprendido entre el 2001 y el 2010. Por tanto, esta circunstancia también ha influido en la recopilación de la información más específica, especialmente en lo que respecta a los agentes especializados contactados y participantes. El paso del tiempo ha provocado que estos no recuerden con claridad datos específicos y/o les sea imposible acceder a ellos. Consecuentemente, esto ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[16] Nótese que el formato del presente trabajo ha seguido principalmente las normas establecidas por la American Psychological Association (2020), adaptando aspectos tales como la justificación del texto (en vez de aplicar una alineación a la izquierda como recomienda la norma) y el uso en primer lugar de las comillas angulares en vez de las comillas inglesas por preferencias de uso académico.

[17] Por preferencia de uso académico, se ha decidido utilizar los dos apellidos del autor, en lugar de solo el primero.

resultado además en que en alguna ocasión puedan existir discrepancias en la información recogida (v. 3.2.2.2).

En segundo lugar, se han observado posibles discrepancias entre los formatos de distribución de la traducción original y los formatos analizados. El corpus de investigación utilizado se ha limitado al análisis de las producciones encontradas en formato DVD y/o Blu-ray traducidas del inglés al español en el periodo comprendido entre el 2001 y el 2018 (v. 3.1). En la mayoría de los casos, al no tener acceso a los formatos de cine y/o TV en los que se realizaron las primeras traducciones de las producciones analizadas y que, por tanto, son las traducciones en las que estuvieron implicados los agentes especializados participantes, el presente trabajo doctoral no puede corroborar al 100 % que los datos analizados en DVD y/o Blu-ray son el resultado directo del mismo proceso traductor en el que participaron los agentes participantes de este estudio (v. 1.2.3, 2.1.5, 2.1.6 y 3.2).

En tercer lugar, existe una serie de factores limitantes a la hora de analizar al completo los datos procedentes de los agentes especializados implicados en el proceso traductor de las producciones estudiadas en relación con su autoría, distribución y complicaciones derivadas del COVID-19.

Por un lado, si bien la traducción para el doblaje está cada vez más regulada en lo que respecta al cine y la TV (v. 2.1.6), lo cierto es que no ocurre lo mismo con el subtitulado, especialmente en lo que respecta a las versiones subtituladas distribuidas en DVD y/o Blu-ray. Según la mayoría de los agentes especializados participantes (v. 3.2.2.2), una vez que envían su traducción para doblaje, no saben si esta, posteriormente, será utilizada también para el subtitulado de la producción y si, además de usarse la traducción para el cine y/o TV, también se usará para su distribución en DVD y/o Blu-ray. Por ello,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no ha sido posible contactar con todos los agentes implicados en el proceso traductor de las producciones analizadas (v. 3.2). Incluso cuando aparecen los datos de los traductores en los DVD y/o Blu-ray se ha necesitado una posterior contrastación de estos, ya que en ocasiones existen discrepancias con los datos que aparecen en estos formatos en contraposición a los agentes implicados en las primeras versiones para cine y/o TV (v. 3.2.2.2).

En relación con la distribución de las películas analizadas en España, no se ha podido contactar con las distribuidoras implicadas en el proceso traductor de ninguna de las producciones analizadas, por lo que ha resultado imposible contrastar el proceso traductor desde su punto de vista y, por tanto, las conclusiones extraídas están supeditadas a esta falta de información (v. 3.2.2.1, 4.3.1.3 y 4.3.2.2).

En último lugar, cabe destacar que la fase V del presente trabajo doctoral (v. 3.2) se desarrolló en la segunda mitad del año 2020, coincidiendo con la situación de emergencia sanitaria sufrida a nivel mundial, el COVID-19. Esto entorpeció aún más la participación de muchos de los agentes especializados implicados.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 1. Estado de la cuestión

1.1. La traducción audiovisual

1.1.1. Definición

Según Bettetini (citado por Ávila, 2009, p. 78): «Traducir significa, en primera instancia, tomar el sentido de un enunciado y después reproducirlo en otro enunciado, por la forma significante distinta respecto a la del primero». Si ese enunciado es recepcionado a través de dos canales (el visual y el acústico), posee una presencia significativa de elementos no verbales, existe una sincronización entre elementos verbales y no verbales, se transmite a través de la pantalla (material reproducible) y cuenta con secuencias predeterminadas de imágenes y sonido (material grabado), se estará concretamente definiendo al texto audiovisual en sí (Sokoli, 2004, p. 272).

Un texto audiovisual es una construcción semiótica tejida por una serie de códigos de significado que operan simultáneamente con el objetivo de generar significado (Chaume, 2012a, p. 100). Autores como Agost (1999, pp. 7-11), Chaume (2004, pp. 30-31, 2012a, pp. 100-118, 2012b, pp. 107-109, y 2013, pp. 16-18), Díaz Cintas (2001, p. 24) o Sokoli (2004, pp. 272-273) coinciden en que los textos audiovisuales aportan información traducible mediante la combinación de dos canales de comunicación: el canal acústico y el canal visual. En el canal acústico, por un lado, es donde se encuentran las vibraciones acústicas con las que se reciben las palabras, los efectos especiales, la información paralingüística y la banda sonora; por otro lado, es mediante el canal visual a través del cual se transmiten las ondas luminosas por las que se reciben las imágenes o los rótulos escritos. Así, tanto los elementos verbales como los no verbales proporcionan los cuatro componentes básicos del texto audiovisual: el acústico verbal (el diálogo), el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

acústico no verbal (la música, los sonidos), el visual no verbal (la imagen) y el visual verbal (los subtítulos, los rótulos, los carteles escritos…). Cualquier texto audiovisual, ya sea una película, un documental o un programa infantil, se articula en torno a unas normas convencionales sintácticas cuya tipología textual resulta en una estructura semántica que el destinatario a su vez tendrá que deconstruir para comprender el significado del texto que está recibiendo. Por tanto, el traductor será el eslabón responsable de «disentangling the meaning and functioning of each of these codes, and the possible impact of all signs, linguistic and non-linguistic, on translation operations» (Chaume, 2012a, p.100). Profesionales como Chaume (2004, pp. 30-31) hacen hincapié además en que la traducción audiovisual es una variedad de traducción caracterizada por la «particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística» o, lo que es lo mismo, la transferencia entre dos lenguas.

El interés por los estudios de esta variedad de traducción se ve reflejado principalmente en la vasta gama de nomenclaturas que desde la década de los años sesenta en adelante se han ido utilizando. Autores como Hurtado Albir (2017, pp. 43-51), Chaume (2004, pp. 30-31) y Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016, p. 16) han estudiado las diferentes denominaciones que esta modalidad ha llegado a tener a lo largo de la historia de la traducción, pasando por los términos en inglés *constrained translation*, *film dubbing*, *film communication*, *film translation*, *film and TV translation*, *media translation*, *(multi)media translation* y *screen translation* y sus homólogos en español de traducción cinematográfica, traducción fílmica y traducción subordinada, hasta la nomenclatura más usada a día de hoy: audiovisual translation o traducción audiovisual.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Uno de los trabajos más importantes al respecto fue el de Agost (1999), en donde se hacía eco de la necesidad de aunar un concepto más homogéneo que se centrara más en la técnica y no tanto en la forma:

> A la hora de hablar de las modalidades de traducción audiovisual hemos de tener presente que no todos los autores utilizan la misma terminología. Así, en algunos trabajos encontraremos que las modalidades del doblaje y la subtitulación, juntamente con la traducción de cómics, las canciones y los anuncios publicitarios, forman parte del concepto de traducción subordinada. Esta forma de agrupar modalidades tan distintas responde al hecho de que todas ellas tienen más de un código de comunicación (Tidford, 1982; Mayora, 1985, 1996; Rabadán, 1991). Nosotros, por razones didácticas, preferimos hablar de traducción audiovisual, ya que las modalidades que la integran forman un grupo homogéneo, en cuanto al ámbito de uso y a la utilización de unas técnicas determinadas. (1999, pp. 15-16)

A lo largo de estos años, efectivamente, el término *traducción audiovisual* (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, pp. 15-16; Chaume, 2004, pp. 29-31; Díaz Cintas, 2001, pp. 19-22; Duro, 2001, pp. 11-16) se ha visto afianzado como común denominador a la hora de hacer referencia a esta modalidad de traducción. Chaume (2012a, pp. 2-3) afirmaba:

> Audiovisual translation is an academic concept that is slowly penetrating both the old and new sound and image post-production markets, where the term —not the audiovisual transfer practices themselves— was previously unknown. The same term is now used in most European languages, especially since the turn of the new century: *traducción audiovisual, traduction audiovisuelle, traduzione audiovisiva*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> … This reflects a clear acceptance of the term, at least in academic circles, after years of tentative provisional terms such as cinematographic translation, film translation, translation for TV, screen translation, subordinated translation, media translation, or multimedia translation …

1.1.2. Modalidades de traducción audiovisual

Hurtado Albir (2017, p. 77) afirma que por *traducción audiovisual* se entiende la traducción para cine, TV o vídeo de textos audiovisuales de todo tipo en varias modalidades: voces superpuestas, doblaje, subtitulado e interpretación simultánea de películas. Como se ha estudiado previamente, los textos audiovisuales «se caracterizan por la confluencia de, como mínimo, dos códigos: el lingüístico y el visual, integrando también algunas veces el código musical» (Hurtado Albir, 2017, p. 77). En la traducción audiovisual, el código visual no varía, ya que es el código lingüístico el que se traduce. Sin embargo, aunque su objeto de traducción sea el código lingüístico, también está condicionada por otros códigos, de ahí que se haya considerado desde sus inicios como una modalidad de traducción subordinada. Por otro lado, su código lingüístico se caracteriza por ser un modo oral, más o menos espontáneo y, por tanto, la traducción audiovisual queda marcada por la dominante de modo (Hurtado Albir, 2017, pp. 77-78).

Chaume (2012a, p. 3), por su parte, resalta que la traducción audiovisual «is an academic umbrella term that covers both well-established and ground-breaking linguistic and semiotic transfers of audiovisual texts» y habla de dos categorías generales: *revoicing* y subtitulado, donde de alguna forma el texto es rehablado o subtitulado, conteniendo diferentes modalidades dentro de cada una de ellas, tal y como se detalla en la Tabla 1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 1.

Modalidades de traducción audiovisual actuales basada en el modelo de Chaume

Revoicing
Audiodescripción para ciegos
Audiosubtitulado
Comentario libre (incluida la *Goblin Translation*)
Doblaje convencional
Doblaje parcial
Fandubbing, *fandubs* o *fundubbing*
Interpretación o traducción simultánea y consecutiva
Voice-over y narración
Subtitulado
Fansubbing, *fansubs* o *subbing*
Rehablado (subtitulado en directo) y subtitulado simultáneo
Sobretitulado
Subtitulado convencional
Subtitulado para sordos

Nota. (2012a, pp. 1-5, 2012b, pp. 109-117, 2013, pp. 14-15) y Díaz Cintas (2001, pp. 23-27).[18]

Si bien a finales del siglo XX, el doblaje y el subtitulado convencionales eran las modalidades predilectas de traducción audiovisual, refiriéndose a ellas prácticamente como las dos grandes opciones con las que se contaba y dejando relegadas a las demás a un segundo plano (Agost, 1999, pp. 8-11; Chaume, 2012a, p. 1, 2013, p. 14; Hurtado Albir, 2017, p. 78), recientemente los avances tecnológicos han provocado que estas últimas modalidades hayan ido escalando puestos hasta ponerse a la altura de las primeras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[18] Todas las tablas y figuras incluidas en esta tesis doctoral son fruto de la presente investigación. Por tanto, están elaboradas en su totalidad por la autora de este trabajo, a excepción de aquellas tablas y figuras que especifiquen lo contrario.

Estudios recientes (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, pp. 17-20; Baños Piñero y Díaz Cintas, 2015, pp. 1-2; Chaume, 2012a, pp. 2-5, 2013, pp. 14-15) han determinado que el doblaje y el subtitulado convencional se han ido apartando para dar la bienvenida a otras modalidades de traducción audiovisual que día a día van obteniendo más reconocimiento por parte de un destinatario abierto a nuevas sensaciones y experiencias, que en muchas ocasiones cuenta con necesidades específicas (accesibilidad a los medios) y en contextos comunicativos cada vez más amplios (festivales de cine, ópera, conciertos…). Con el propósito de facilitar una mejor comprensión de las diferentes modalidades de traducción audiovisual que cobran mayor relevancia en la actualidad teniendo en cuenta las diferentes clasificaciones que se han analizado previamente, se presenta a continuación una clasificación repartida en tres categorías creadas para este estudio a partir del objetivo común que reúne cada grupo, como sugiere la Tabla 2.

Tabla 2.

Clasificación de modalidades de traducción audiovisual por objetivos comunes

Accesibilidad Lingüística
Comentario libre y *Goblin Translation*
Doblaje convencional
Interpretación o traducción simultánea y consecutiva
Sobretitulado (supratitulado musical) y subtitulado simultáneo
Subtitulado convencional
Voice-over (voces solapadas o voces superpuestas) y narración
Accesibilidad Audiovisual
Audiodescripción
Audiosubtitulado
Rehablado o subtitulado en directo
Subtitulado para sordos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fenómeno Fan
Fandubbing (*fandubs* o *fundubbing*)
Fansubbing (*fansubs* o *subbing*)

Comenzando por el grupo que reúne las modalidades correspondientes a las necesidades de accesibilidad lingüística (donde existe el trasvase de una lengua a otra) el doblaje convencional, que consiste en la sustitución de una banda sonora original por otra (Hurtado Albir, 2017, p. 78), y el subtitulado convencional, donde el TO no se altera, pero al que se le añade un texto escrito ─los subtítulos─ que son emitidos simultáneamente a las intervenciones en pantalla (Hurtado Albir, 2017, p. 79), siguen contando con gran predominio en el sector audiovisual, aunque no son las únicas modalidades, según se detalla a continuación:

- Comentario libre: el objetivo del comentario libre no es proporcionar una traducción literal del TO, sino que el traductor tenga la libertad de añadir información o datos adicionales para facilitar así la recepción del producto original (Díaz Cintas, 2001, p. 40). Cabe mencionar la llamada *Goblin Translation* (Chaume, 2012a, p. 4), muy popular en países como Rusia, donde la traducción cobra un sentido cómico mediante la parodia de las voces originales.
- Interpretación o traducción simultánea y consecutiva: ambas prácticas cada vez son menos frecuentes debido a los avances tecnológicos de los últimos años. Sin embargo, siguen estando presentes especialmente en festivales de cine (Chaume, 2012a, p. 4).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Sobretitulado (supratitulado musical) y subtitulado simultáneo: son usadas principalmente tanto en ópera o en teatro (especialmente la primera) como en conciertos y en entrevistas en directo (la segunda). Ambas modalidades se presentan en forma de subtítulo con ciertas diferencias: mientras que en la primera el subtítulo ya está previamente grabado y cerrado y es solo una persona la que lo realiza, en la segunda modalidad son dos las figuras que participan en su creación y es una actividad más compleja tanto por la presión en su inmediatez como por su sincronía. En palabras de Díaz Cintas (2001, p. 38):

  > El traductor/intérprete enuncia su mensaje, traducción reducida del original, frente a un micrófono que está conectado a los auriculares de un mecanógrafo. Este último es el encargado de escribir, a gran velocidad, lo que la audiencia recibe codificado en los subtítulos.

- *Voice-over* (voces solapadas o voces superpuestas) y narración: un gran número de programas extranjeros que aparecen en la parrilla televisiva recurren a estas modalidades de traducción cada vez más extendidas. La narración, que es similar al *voice-over*, presenta un resumen en su traducción y aporta una versión más condensada del TO. Tanto en una modalidad como en otra, los diálogos originales no se eliminan, sino que permanecen en segundo plano, grabándose el texto audiovisual traducido por encima de la pista original, normalmente con un retraso de varios segundos entre el original y la pista traducida. El *voice-over* ha contado con gran aceptación en los últimos años, especialmente por parte de las cadenas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> televisivas, ya que es una modalidad que resulta menos compleja que el doblaje por no necesitar sincronización labial, facilitando la traducción al no necesitar ajuste y, por tanto, abaratando la mano de obra (Díaz Cintas, 2001, pp. 83-84).

El segundo grupo propuesto se compone de las diferentes modalidades pertenecientes a la accesibilidad audiovisual (o accesibilidad a los medios), que es «el modo de facilitar el acceso, sin restricciones, a los productos audiovisuales para colectivos de personas con problemas de audición o de vista, sordas o ciegas» (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, p. 146). Afortunadamente, la accesibilidad se vuelve esencial e indispensable en el panorama actual, donde prácticamente toda la información se trasmite a través de los medios audiovisuales (2016, p. 147). Si bien es verdad que tanto el subtitulado para sordos como la audiodescripción para ciegos han conseguido tener una gran importancia en los últimos años gracias a las nuevas leyes de accesibilidad (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, pp. 145-175; Chaume, 2012b, pp. 121-122), el audiosubtitulado (la incorporación de la lectura de subtítulos) y especialmente el rehablado (o subtitulado en directo) también están cobrando fuerza en el sector gracias a la incorporación de *softwares* de reconocimiento voz cada vez más eficaces y precisos (De Castro, Puente y Ruiz, 2015, pp. 51-71).

Por último, se encuentra el grupo que se compone de las modalidades relacionadas con el fenómeno fan. Ya apuntaba Díaz Cintas (2004, p. 155) que a principios del siglo XXI la traducción audiovisual venía experimentando una revolución que se veía materializada en el gran incremento de la oferta y la demanda de productos audiovisuales, donde la multiplicación de las cadenas de TV, la diversificación de los medios (cable y satélite), el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD y la gran presencia de los productos multimedia en nuestras vidas eran los principales culpables:

> Probably as a result of globalization, audiences seem to be more willing to disregard borders and language barriers, but are also growing increasingly impatient when it comes to AVT [Audiovisual Translation] consumption. They want to enjoy their favourite videogames, TV series and the latest movies as soon as they are released. To this end, some viewers even seem prepared to sacrifice quality, a loose term which has come to have a different meaning and significance for scholars, industry members and audiences, and which cannot be mentioned without resulting in long and often polemic discussions. (Baños Piñero y Díaz Cintas, 2015, p. 2)

Autores como Chaume (2012a, p. 4-5, 2012b, p. 113) han continuado estudiando este fenómeno, haciendo hincapié en la distinción de dos modalidades: *fandubbing* (también conocida como *fandubs* o *fundubbing*, haciendo un juego de palabras entre *fun* ─divertido en inglés─ y *fan*) y *fansubbing* (también conocida como *fansubs* o *subbing*). La primera se define como «home-made dubbings of television series, cartoons (particularly the anime genre) and trailers for films that have not yet been released in the target language country» (2012b, p. 113). Normalmente, lo realizan seguidores o fans de estos productos audiovisuales, que descargan el TO de Internet y manipulan o eliminan su banda sonora, grabando la pista doblada que previamente han hecho en casa usando un micrófono e insertándola de nuevo en el vídeo mediante programas de edición de sonido. Por otro lado, el *fansubbing* se caracteriza porque son los subtítulos, y no la pista doblada, los que se insertan en el producto audiovisual modificado. Al igual que el *fundubbing*, «they are usually made by fans who download the film texts from the Internet and use computer

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

editing programs to insert new subtitles they create at home using free software» (2012b, p. 116).

> Today's exposure to and interaction with audiovisual content is far greater now than ever before, and this has obvious repercussions for audiovisual translation (AVT), both as a professional practice and as an academic discipline. A recent report by Ofcom (2014), the independent communications regulator in the UK, revealed that UK adults spend an average of eight hours and 41 minutes using media or communications every day, and that approximately half of that time is spent watching audiovisual content. (Baños Piñero y Díaz Cintas, 2015, p. 1)

En efecto, la traducción audiovisual y, por ende, sus modalidades están en constante reinvención y reutilización. Autores como Ávila (2009, p. 78) o Díaz Cintas (2001, pp. 86-89) defienden la labor del traductor y su aún poco reconocimiento por parte de los destinatarios. Por ello, es necesario seguir investigando y apostando por estudios que ayuden a que esa piedra que menciona Ávila (2009, p. 78) dé sustento y cabida a todo el proceso de andamiaje que vendrá después:

> La traducción, junto con el ajuste, son los procesos menos valorados y que, por el contrario, merecerían que se les otorgara la máxima preferencia. Para algunos distribuidores que tienen como único objetivo invadir mercados, la traducción es un problema que debe resolverse con el mínimo coste posible. Por el contrario, para otros muchos, la traducción debe ser la primera piedra que sostendrá toda una construcción técnico-artística; si falla es probable que todo el entramado finalice con defectos graves.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2. La traducción audiovisual en España

1.2.1. Doblaje

1.2.1.1. Definición y panorama general. Chaume citaba a Gregory y Carroll (2012a, p. 81) y su transcendental artículo de 1978 donde por primera vez se hizo un acercamiento sistemático al describir el rol que tenía la lingüística en los textos audiovisuales: este lenguaje está «written to be spoken as if not written». Es en esto en lo que se basa precisamente el texto doblado:

> In a sense, the audiovisual text translator is like a second scriptwriter, whose task is to transfers the exchanges on screen in such a way that they sound credible in the target language, and can thus be identified as true-to-life dialogues and easily understood by the target audience. (2012a, p. 82)

Muchos han sido los trabajos que en los últimos años se han centrado en el estudio de esta modalidad de traducción audiovisual (Ávila, 2009; Bravo, 2004; Chaume, 2004, 2012a, 2013; Duro, 2001; Merino, Santamaría y Pajares, 2004). En todos ellos, se ha definido el *doblaje* como la sustitución de la banda sonora original por otra, donde la sincronización labial cobra un papel esencial. No solo la sincronización labial *per se*, ya que, según Agost (1999, p. 16), todo buen doblaje debe mantener tres tipos de sincronismo: un sincronismo de caracterización (armonía entre la voz del actor que dobla, además del aspecto y gesticulación de dicho actor), un sincronismo de contenido (con congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento del producto audiovisual) y un sincronismo visual (donde haya armonía entre los sonidos que se oyen y los movimientos articulatorios visibles). Es, por tanto, tan importante su adecuación y fiabilidad lingüística al TO como la aceptación por parte de unos destinatarios que exigen unos estándares mínimos de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

calidad y que buscan credibilidad en el producto audiovisual que están consumiendo. Ya en 1944, Juan de Dios Muñiz (citado por Ávila, 2009), uno de los primeros autores que intentó describir y definir académicamente el proceso de doblaje, explicaba lo siguiente:

> Un buen doblaje es la suma de varios factores que han de representar las cifras exactas de los valores artísticos existentes en la versión original. Si uno solo de esos factores está equivocado, el resultado falseará el valor total. Ahora bien: un buen doblaje es malo cuando aminora esos valores, y es bueno cuando los conserva o los aumenta. (2009, pp. 32-33)

Por tanto, un producto audiovisual tiene un mal doblaje cuando no se han alcanzado los mínimos de calidad requeridos en alguna de las fases del proceso. El receptor final puede culpar a una deficiente sincronización y a una mala interpretación, aunque existen otros motivos que en la mayoría de los casos se escapan de la percepción del destinatario medio. Una traducción que no concuerde exactamente con el original, un ajuste mediocre o un mal uso de los recursos técnicos pueden hacer que el producto audiovisual doblado diste mucho del original. Normalmente, los mínimos requeridos de calidad están determinados por el cliente, aunque se pueden establecer distintos tipos de gradación cualitativa teniendo en cuenta tanto el producto en sí como el canal en el que se vaya a reproducir. Frecuentemente, los clientes exigirán un mayor esmero en las llamadas categorías de clase A (productos audiovisuales de gran presupuesto e interés internacional), dejando a las de clase B en segundo plano (Ávila, 2009, pp. 39-41).

Aunque el origen del doblaje data de 1920 (Agost, 1999, pp. 41-44; Chaume, 2004, pp. 44-48, 2012a, pp. 1-2; Izard, 2001, pp. 196-198), cuando surgió la necesidad de traducir las primeras películas sonoras a otras lenguas y países, cien años más tarde el doblaje está

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más vigente que nunca: desde las series de dibujos animados para los más pequeños hasta DVD, videojuegos o plataformas multimedia, pasando por la enseñanza de lenguas. Incluso países que por su trayectoria histórica se habían resistido a formar parte de este mercado, como Dinamarca, Noruega o Portugal, han comenzado en los últimos años a doblar contenido para TV y cine. En palabras de Chaume (2012a, pp. 1-2): «It seems that in the new world of *á-la-carte* services, audiences can now actively choose their preferred audiovisual mode, product and platform, whenever they want». Si bien es verdad que España es un gran consumidor de productos doblados, no es el único:

> Dubbing is one of the major modes of screen or audiovisual translation carried out all over the world. … Dubbing is a type of Audiovisual Translation (AVT) … mainly used in Europe (Germany, Italy, France, Spain, Austria, Switzerland, Hungary, the Czech Republic, Slovakia, Turkey, etc.), the Americas (Brazil, Mexico, Venezuela, Colombia, etc., although mostly on TV), some Asian countries (China, Japan, Korea) and some North African countries. (2012a, p. 1)

Sin duda, el doblaje es una realidad en España y en Europa y cada vez está más extendida; atrás queda ya la distinción simplista (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, p. 20; Chaume, 2012a, pp. 107-109) entre los denominados países dobladores (Alemania, Austria, Eslovaquia, España, Francia, Hungría, Italia, República Checa, Turquía o Ucrania) y países subtituladores (Albania, Chipre, Croacia, Dinamarca, Eslovenia, Finlandia, Grecia, Irlanda, Islandia, Noruega, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, Rumania, Serbia o Suecia). Los orígenes de esta antigua división entre países que preferían usar una modalidad u otra siguen presentes de alguna forma (nacionalismos, ideologías, coste, tasa de analfabetismo…), pero no dejan de ser clichés. De hecho, esa distinción tan evidente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hace unos años (Agost, 1999, pp. 7-11; Díaz Cintas, 2001, pp. 19-22; Duro, 2001, pp. 11-16) cada vez es más difusa, dando lugar a que géneros dirigidos especialmente a los destinatarios más jóvenes, como los dibujos animados, se estén doblando incluso en los países con una marcada tradición subtituladora. Siguiendo la misma tónica, en países tradicionalmente dobladores como España, por ejemplo, los cines que ofrecen estrenos en versión original con subtítulos son cada vez más frecuentes:

> For example, in Valencia, a Spanish city of barely one million inhabitants, in a random week (28 November to 2 December, 2008), 63 different films were shown in cinemas and film clubs, of which 31 were subtitled (49.2%), 22 were dubbed (43.9%) and 10 were Spanish productions or co-productions (15.87%). Is Spain still a dubbing country? It is true that dubbed films bring the money into the box-office, and that the same dubbed film can be seen in many cinemas, unlike subtitled films. And it is also true that a quick glance at the TV listings seems to suggest that it stills is a dubbing country. But these figures show that dubbing countries are also watching a significant amount of subtitled cinema. … The AVT [Audiovisual Translation] landscape is no longer black and white. (Chaume, 2012a, pp. 6-7)

Aparte de las salas de cine y la TV tradicional, el DVD y el Blu-ray, así como las plataformas digitales a la carta, se pueden añadir a la larga lista de porqués de este cambio en el consumo de productos doblados. El destinatario tiene la libertad de elegir entre una gran variedad de alternativas, como ver el producto doblado y/o subtitulado a una o varias lenguas, o incluso ver el producto audiovisual doblado en una lengua y subtitulado en otra:

> The world is moving towards audiovisual tailor-made services. In the near future, it seems we will all be able to choose how, when, and where we watch a film (or

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> any audiovisual text), as well as select our language and audiovisual translation preferences. (Chaume, 2012a, p. 7)

Es más, no hace falta irse muy lejos para poder disfrutar ya de ese futuro cercano del que hablaba Chaume, ya que muchos lo están disfrutando con servicios de *streaming* como Netflix, Amazon Prime Video o HBO (Fundación SGAE, 2017a y 2017b).

1.2.1.2. El doblaje en España durante los siglos XX y XXI . El cine hablado no llegó a España hasta entrada la década de los años veinte, pero las salas de cine se habían estado preparando a escala mundial años atrás. Las películas mudas que llegaban a territorio nacional a principios del siglo XX venían acompañadas de intertítulos, que consistían en un texto generalmente no superior a dos líneas, en el que se incluían narración o diálogos y ayudaba a comprender mejor la trama. Como los intertítulos podían no estar traducidos y, aunque así fuera el caso, los destinatarios en su mayoría eran analfabetos, la figura del explicador o charlatán era esencial. Este profesional solía poseer una gran y ocurrente verborrea cuyo objetivo principal era entretener y divertir a sus destinatarios y recurría a cualquier artilugio sonoro que fuera capaz de imitar lo que más tarde se conocería como la banda sonora de un producto audiovisual (Ávila, 2009, p. 43; Díaz Cintas, 2001, pp. 56-59; Izard, 2001, pp. 189-191). En sus memorias, Buñuel (1982, p. 27) hace referencia al papel del explicador:

> En aquella época, el cine no era más que una atracción de feria, un simple descubrimiento de la técnica.… El cine significaba la irrupción de un elemento totalmente nuevo en nuestro universo en la Edad Media.... En los cines de Zaragoza, además del pianista tradicional, había un explicador que, de pie al lado de la pantalla, comentaba la acción.… El cine constituía una forma narrativa tan nueva e

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos. … Al público de aquella época, le costaba descifrar el nuevo lenguaje. De ahí la presencia del explicador.

Este cine mudo, pero con toques hablados, sentaría las bases para que tanto industria como receptores acogieran expectantes a la que se considera la primera película hablada de la historia del cine, *The Jazz Singer* o *El cantante de Jazz* (Crosland, 1927). Si bien es verdad que la incorporación del cine hablado supuso problemas para las diferentes partes del sector cinematográfico y sus destinatarios (los actores no estaban acostumbrados a actuar con este nuevo método, las salas de cine no podían costear la nueva maquinaria para proyectar y escuchar las películas, los receptores estaban algo reticentes…), en España empezaron a surgir los primeros estudios de doblaje y la mítica edad de oro del doblaje español comenzó a fraguarse. No sería hasta 1947, con el doblaje de *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939), cuando se alcanzaría la perfección de esta técnica, considerándose el mejor doblaje de todos los tiempos, tanto por su perfección técnica como por su técnica actoral, y convirtiendo a España así «en el país del mundo que mejor domina esta técnica cinematográfica» (Ávila, 2009, p. 45):

> Como ya es sabido, los doblajes españoles se han caracterizado por una gran calidad que les ha llevado a ocupar los primeros lugares del ránking internacional. La tradición existente en España y una generación irrepetible de profesionales han sido las claves para que los doblajes en nuestro país recibieran las felicitaciones y halagos de cineastas de todo el mundo. La edad de oro del doblaje puede situarse entre las décadas de los años cuarenta, cincuenta, sesenta y primera mitad de los setenta. En la actualidad, … la mayoría de los agentes del sector coinciden en que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se está produciendo una reducción alarmante en los niveles de calidad del servicio. (2009, p. 37)

A pesar de estos logros, el gobierno dictatorial de Francisco Franco (1939-1975) trajo la censura al cine con la creación de la Junta Superior de Censura Cinematográfica el 18 de noviembre de 1937, que «perseguía reducir la perniciosa influencia que el cine puede ejercer en la educación y el pensamiento de las masas» (Díaz Cintas, 2001, pp. 64-65). En 1939, con la Orden del 15 de julio, se creó una nueva Sección de Censura centrada en controlar las manifestaciones artísticas a nivel nacional, estableciendo la consulta previa obligatoria de todo el material impreso y de cualquier tipo de espectáculo (Agost, 1999, pp. 45-50; Bandín, 2004, pp. 28-35; Díaz Cintas, 2001, pp. 63-68). El 23 de abril de 1941, finalmente, el Ministerio de Industria y Comercio español promulgó una orden ministerial «por la que se obligaba al doblaje español de toda película extranjera» (Ávila, 2009, p. 45). España no fue el único país donde el cine pasó a convertirse en un instrumento ideológico en el que la lengua se convirtió en símbolo de identidad nacional: países como Alemania, Italia y Francia también cayeron en la cuenta de la influencia que podría ejercer el cine sonoro sobre sus destinatarios.

No fue solo hasta después de la Orden del 12 de enero de 1967 cuando se crearon las llamadas salas especiales de arte y ensayo donde se podían visionar películas en versión original, eso sí, no sin antes pasar por la revisión censora. A partir de los años ochenta, dejando atrás una dictadura en la que prácticamente solo se hizo doblaje en español, el Ministerio de Cultura organizó nuevos concursos para subvencionar proyectos cinematográficos a lo largo de la geografía española, con especial atención a aquellas películas realizadas o dobladas en alguna de las lenguas oficiales de las comunidades

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bilingües, es decir, catalán, euskera o gallego. Así, y gracias también a los respectivos departamentos de cultura de las diferentes comunidades autónomas, se dio un impulso a la producción de películas en lenguas oficiales y mayor reconocimiento a nivel nacional (Agost, 1999, pp. 45-57).

Con la aparición de nueva oferta de TV autonómica y nacional, las cadenas de TV se fueron convirtiendo en los principales clientes de los estudios de doblaje. No solo enviaban películas para su doblaje, sino que también comenzaron a demandar servicios de subtitulado, sonorizaciones documentales o doblajes de series de ficción y animación. A finales de los años noventa, la programación de películas en las parrillas de TV representaba alrededor del 20 %, con excepción de la cadena privada Canal Plus, que superaba el 60 % de la emisión de películas, siendo los clientes más importantes en este segmento Televisión Española, FORTA, Canal Plus, Antena 3 y Tele 5 (Ávila, 2009, pp. 93-94).

1.2.2. Subtitulado

1.2.2.1. Definición y panorama general.

> Con el doblaje se pretende crear la ilusión de que una producción extranjera es propia. Uno de los objetivos principales es el de eliminar las influencias foráneas. La subtitulación, en cambio, evidencia que el producto que vemos es extranjero. Esta opción suscita el interés por aprender nuevas lenguas y conocer otras culturas. (Agost, 1999, pp. 49-50)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El *subtitulado*[19] puede definirse como una práctica lingüística que ofrece, generalmente en la parte inferior de la pantalla, «un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas…) o la pista sonora (canciones)» (Díaz Cintas, 2001, p. 23). Por tanto, el producto audiovisual subtitulado se articularía en torno a tres elementos esenciales: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. Dichos subtítulos deben estar debidamente sincronizados con la imagen y los diálogos, además de permanecer en pantalla el suficiente tiempo para que el destinatario pueda seguir su lectura sin dificultad, siendo una de las reglas de oro la de facilitar su lectura siempre que sea posible siguiendo las normas de legibilidad (*legibility* y *readability*) (Díaz Cintas, 2001, p. 23; y 2004, p. 159). A lo largo de su historia, el subtitulado ha guardado una muy estrecha relación con la tecnología que lo determina. Los constantes avances que se han ido dando a lo largo de los años han tenido un impacto inmediato tanto en la práctica subtituladora como en la percepción de los subtítulos por parte de los destinatarios (Díaz Cintas, 2004, p. 155).

Siendo herederos de aquellos intertítulos que servían a modo de explicación para comprender el cine mudo, los subtítulos de hoy en día todavía comparten una serie de características con sus predecesores: algunas palabras se resaltan para subrayar su importancia o enfatizar lo que el personaje pronuncia, se intenta que cada subtítulo contenga una idea completa y, en ocasiones, se usan puntos suspensivos al final de una

[19] Cabe hacer hincapié en la diferencia entre *subtitulado* y *subtitulación*, por ser dos conceptos que se van a usar a lo largo del presente estudio y que fácilmente pueden dar lugar a confusión. Según explicaba Díaz Cintas en una entrevista a un medio de comunicación (WeTAVOfficial, 2013a y 2013b), el término que se utiliza a nivel profesional es *subtitulado*, tal y como indica la legislación española. Por otro lado, argumentaba que en los años noventa surgió un movimiento que se basaba en que, si de un título había una titulación, de un subtítulo habría una *subtitulación* y de ahí el término. Sin embargo, indicaba que es un término meramente académico y que rara vez se usaba en el ámbito profesional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

frase para indicar que esta continúa en la siguiente. Además, la mayoría de las críticas formuladas en la actualidad hacia el subtitulado están enfocadas sobre la sintaxis y la puntuación ortográfica de la que hacen uso los subtítulos, aspectos por los que también se criticó a los intertítulos. Pese a todo, cada vez hay una opinión más positiva hacia el subtitulado por parte de los destinatarios (Díaz Cintas, 2001, pp. 45-51).

Aunque con el doblaje se tiene constancia de fechas más exactas en su origen y puesta en práctica, con el subtitulado hay una falta de consenso. Según Díaz Cintas (2001, pp. 59-60), son varios los autores que discrepan de la primera aparición de los subtítulos:

> Marleau (1982) localiza la primera aparición del sustantivo francés *sous-titre* en un ejemplar del semanario parisino *Le Cinema*, publicado en… 1912. Ivarsson (1998) asegura que los primeros subtítulos en el sentido actual aparecieron en la temprana fecha de 1909, aunque no tuvieron éxito alguno.… Para el francés Cornu (1986), el subtitulado fue inventado en 1933 en Suecia y Hungría e introducido en Francia el mismo año….

De cualquier forma, fue a finales de los años veinte con el cine sonoro cuando los destinatarios empezaron a querer escuchar a las actrices y actores de Hollywood en la lengua original de la película y, por tanto, los europeos aceptaron bien el hecho de tener que leer los subtítulos en la pantalla. Hubo diferentes intentos de traducir ese mensaje original a los destinatarios en las salas de cine, empezando a subtitularse en tres lenguas principales, alemán, español y francés, para así satisfacer a las comunidades lingüísticas de Europa. Esta *paneuropeización* estaba abogada al fracaso desde el comienzo, ya que los países de lenguas hermanas se veían obligados a visualizar las películas en una lengua que no era la suya. Más tarde, se implantaron pantallas paralelas a las del cine donde se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proyectaban los subtítulos traducidos o, incluso, se creó lo que se conoció como *subtítulos de continuidad* o *subtítulos explicativos*, que resumían lo que iba a ocurrir en los 15 o 20 minutos siguientes de la película. Esta forma nada simple de entretenimiento, que se alejaba cada vez más de las clases populares por su complejidad a la hora de seguir las tramas, unida a los avances nacionalistas que apoyaban el doblaje, fueron las principales causas de que el subtitulado se viera cada vez más relegado a un segundo plano en países como España o Italia (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, pp. 31-33; Chaume, 2004, pp. 49-50; Díaz Cintas, 2001, pp. 61-62; Izard, 2001, pp. 205-208; Sokoli, 2004, pp. 280-281).

El paso del tiempo y, sobre todo, la introducción del ordenador e Internet como herramientas de trabajo, revolucionarían la industria, suponiendo un antes y un después en el proceso del subtitulado en su conjunto: corregir, añadir, modificar, eliminar o buscar información, revisar la ortografía, almacenar datos… Programas informáticos tan sencillos de manejar como el procesador de textos Microsoft Word han sido y siguen siendo claves para el auge que está viviendo esta modalidad (Díaz Cintas, 2004, pp. 156-158). La posibilidad de digitalizar la imagen y la introducción de códigos de tiempo para sincronizar la imagen y el texto supuso un cambio drástico en todos los elementos de la cadena, mejorando la calidad de los subtítulos y acercándolos más al destinatario medio:

> La praxis subtituladora ha vivido una transformación importante en un periodo relativamente corto, con las ventajas e inconvenientes que esto puede acarrear. Lo que era práctica habitual en la localización y simulación de subtítulos hace 10 o 15 años, ha pasado a ser historia. Y lo que hoy se considera innovador y avanzado es posible que pronto deje de serlo. (2004, p. 156)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si bien es verdad que en los últimos años han sido muchos los estudios acerca del proceso del subtitulado (Díaz Cintas y Remael, 2007; Díaz Cintas, 2001 y 2004; Foerster, 2010; Leboreiro y Poza, 2001; Mattsson, 2010; Nikolić, 2010; Pedersen, 2010; Sanchez, 2015; Sokoli, 2004; Szu-Yu Kuo, 2015), la ausencia de unas pautas consensuadas en lo referente a la calidad del producto ha afectado a los mínimos cualitativos de esta práctica profesional. Las bases sentadas por Ivarsson y Caroll (1998, pp. 157-158) en su *Code of good subtitling practice*, partiendo de las propuestas de la European Association for Studies in Screen Translation «no han dado todo el fruto que hubiera cabido esperar», según Díaz Cintas (2004, p. 165). Sin embargo, con el advenimiento del DVD y el Blu-ray y, especialmente, con las nuevas plataformas digitales a la carta, el subtitulado está más en auge que nunca, siendo la modalidad de traducción audiovisual que más crecimiento ha experimentado en los últimos años. Incluso lo que hace unos años parecía impensable, aunque ya lo apuntaran Carroll e Ivarsson (1998), hoy es una realidad: cada vez más plataformas digitales dan a conocer el nombre del subtitulador al final del producto audiovisual, como es el caso de Netflix y diferentes plataformas digitales a la carta:

> Son muchas las ventajas con las que cuenta para convertirse en la modalidad reina del mundo audiovisual, pero tres de ellas son cruciales: es el método más rápido, el más económico y, además, el más flexible ya que se puede emplear en la traducción de todos los programas audiovisuales: películas, noticias, entrevistas, series, dibujos animados, conciertos de música, programas de decoración, etc. (Díaz Cintas, 2004, pp. 171-172)

1.2.2.2. El subtitulado en España durante los siglos XX y XXI. Como ya se ha apuntado previamente, España ha favorecido al doblaje a lo largo del siglo XX, ya que ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sido la modalidad más utilizada debido a las razones ya mencionadas, como fueron el afán de censura nacionalista, el analfabetismo de la población o la creación de grandes estudios de doblaje. En España el doblaje es, por tanto, el método más utilizado, pero no ha sido ni es el único.

Muchas han sido las desventajas que se le han atribuido al subtitulado frente al doblaje. La primera y principal es la de la contaminación de la imagen, aludiendo a que el destinatario se puede llegar a perder parte de la trama si se distrae leyendo un texto que puede parecer a simple vista ajeno a lo que está ocurriendo. En segundo lugar, el subtitulado está subordinado a las restricciones de espacio y tiempo de la imagen, por lo que la pérdida de la información original puede llegar a suceder. Por último, la recepción de dos códigos lingüísticos diferentes al mismo tiempo puede llegar a desorientar, restando ilusión cinematográfica y disfrute de la experiencia en sí (Díaz Cintas, 2001, pp. 45-47).

Los orígenes del subtitulado en España se remontan a finales de la década de los años veinte, siendo la compañía Exclusivas Diana la que inició la práctica del subtitulado en el territorio nacional. De acuerdo con Díaz Cintas (2001, pp. 61-62):

> Al margen de las consideraciones psicológicas y nacionalistas que detraían del disfrute de los subtítulos, y en consecuencia del producto fílmico, no se puede olvidar el perfil del espectador típico de la época. A pesar de ese ferviente deseo de la audiencia por oír a las estrellas norteamericanas, los primeros subtítulos resultaban un artilugio complicado para un público de masas cuya competencia de lectura era discutible, y que tenía más que suficiente con acostumbrarse al cine en tanto que producto artístico novedoso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los destinatarios tenían que seguir el desarrollo argumental de las imágenes y, al no estar acostumbrados, les suponía cierta dificultad. Si a ello se le unía que tenían que leer con rapidez una lengua que no era la suya y en pantallas separadas, dejaba de resultar un acto lúdico con el que disfrutar. Por tanto, la elevada tasa de analfabetismo imperante en la España de los años treinta trajo como consecuencia que el doblaje resultara más funcional y «cuajara tan pronto y de manera tan firme en España ya que la gran mayoría de la población no podía, lógicamente, seguir las versiones subtituladas» (Díaz Cintas, 2001, p. 62). Consecuentemente, las distribuidoras, a su vez, comenzaron a potenciar el doblaje simplemente porque atraía más clientes y les resultaba más rentable. Además, la aplicación rudimentaria de los orígenes del subtitulado es también responsable del rechazo por parte de la mayoría de sus destinatarios:

> Una vez esta actitud negativa ha echado raíces en la sociedad española es sumamente difícil su erradicación y, por ello, no es de extrañar que a pesar de los grandes y numerosos avances que se han logrado en la representación de subtítulo desde aquel entonces, estos no hayan logrado alcanzar una posición de mayor centralidad en nuestra sociedad. (Díaz Cintas, 2001, p. 62)

A pesar de ello, tras la caída del franquismo y el resurgir de la educación plural, el subtitulado tímidamente comenzó a hacerse un hueco en las llamadas salas de arte y ensayo como un fenómeno marginal y periférico del que solo un número limitado de destinatarios finales, con un nivel cultural y una mayor sensibilidad con respecto a su lengua materna, disfrutaban (Díaz Cintas, 2001, p. 46). El subtitulado empezó a formar parte así de un grupo reducido de personas que preferían respetar la integridad del diálogo original y querían disfrutar las voces originales de sus protagonistas por encima de todo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En 1987, se creó la primera empresa española especializada en el subtitulado de películas: Bandaparte (Bandaparte Subtítulos - http://www.bandaparte.com). Aunque durante los primeros años usó un complejo sistema químico con el que se subtitularon películas tan populares, tanto españolas como extranjeras, como *Bienvenido, Mr. Marshall* (García Berlanga, 1953) o *Bailando con lobos* (Costner, 1990), en 1992 instaló en España la primera máquina láser para subtitular películas en 35 mm y se empezaron a usar programas especializados de subtitulado. Todo ello hizo que se produjese un cambio tanto cualitativo como cuantitativo bastante positivo, marcando un antes y un después en términos de producción (Bandaparte Subtítulos - http://www.bandaparte.com; Leboreiro y Poza, 2001, pp. 315-316). A día de hoy, cuenta en su haber con el subtitulado de más de 3.000 productos audiovisuales, como *Jurassic World* (Trevorrow, 2015). Más tarde, empresas dedicadas a la traducción y producción en el sector audiovisual como SAVINEN Traducción y Subtítulos (http://www.savinen.com/index.php), CINESA VIDEO AUDIO SERVICES (http://www.cinesa.net/#inicio%0A) o Media Movers (1999) se unieron al sector del subtitulado gracias al auge del DVD a finales de los años noventa y principios del siglo XXI (Fundación SGAE, 2003, pp. 213-224; Ruiz, 2006).

El lanzamiento de los primeros DVD (*Digital Versatile Disc* o Disco Versátil Digital) en España en 1998 desbancó en pocos años al VHS (*Video Home System* o Sistema de Vídeo Casero), quedando ya obsoleto por no poder competir con las características que ofrecía el vídeo digital, como había ocurrido previamente con formatos de vídeo como el Beta, el Hi8 o el 2000 (Díaz, 2002). Entre sus novedosas características, destacaba su capacidad de almacenamiento (el DVD permitía reproducir hasta ocho horas de imagen y sonido frente a las tres horas que ofrecía el VHS), contaba con la posibilidad de reproducir

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el producto audiovisual en varias lenguas y ofrecía incluso al destinatario la oportunidad de elegir en una variedad de subtítulos que con los años se irían ampliando, aspectos impensables en el formato de vídeo VHS (Fundación SGAE, 1999a, p. 294).

El formato de vídeo digital DVD influyó, por tanto, en las demandas de los destinatarios de productos audiovisuales, cada vez más exigentes. El consumo de productos audiovisuales en versión original empezó a requerirse en los establecimientos de alquiler de vídeos o videoclubes, donde el destinatario podía elegir gracias a este novedoso formato la posibilidad de combinar las lenguas que quisiera dependiendo de sus intereses y motivaciones (Díaz Cintas, 2001, p. 51; Fundación SGAE, 1999a, p. 295). Y no solo creció la demanda de ver el producto audiovisual en versión original subtitulada; el DVD también ofrecía contenido extra (*making off*, comentarios del director o entrevistas) que aportaba un valor añadido al producto y que también debía ser previamente doblado y subtitulado en las diferentes lenguas que el formato ofrecía (Fundación SGAE, 2000, p. 269).

Tras el DVD, llegarían otros formatos como el HD-DVD (*High Density Digital Versatile Disc* o Disco Digital Versátil de Alta Densidad) y el Blu-Ray que contarían con mejoras de calidad de imagen y sonido para así ajustarse a los progresos tecnológicos de las últimas décadas. Sin embargo, el advenimiento del DVD se sigue considerando como el avance más significativo e impactante tanto en el mundo de la comercialización de programas audiovisuales como en el subtitulado como práctica traductora debido a la revolución mediática que supuso para productores y distribuidores, así como el gran avance que trajo el inicio de la interactividad entre el destinatario y el producto audiovisual (Díaz Cintas, 2001, p. 51; Fundación SGAE, 2000, p. 297).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2.3. Proceso traductor

Desde que se crea una película original hasta que se emite su versión en la lengua del TT, son numerosos los agentes especializados intervinientes y las acciones que se llevan a cabo hasta que el producto final es visionado por los receptores (Castro, 2001; Chaume, 2004, pp. 61-90, 2012a, pp. 22-45; Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 29-44). En el presente trabajo de investigación, se conciben dos procesos diferenciados. Por un lado, se distingue el proceso original, que engloba desde la creación de la película hasta la adquisición de esta para ser traducida. Por otro lado, se encuentra el proceso traductor, que comienza

> Cuando una empresa (una cadena de TV, por ejemplo) manda comprar el texto audiovisual con la intención de exhibirlo en otra lengua, y acaba cuando dicho texto se emite en la lengua meta para los receptores de la cultura meta. (Chaume, 2004, p. 61)

Consecuentemente, a las empresas que adquieren el producto audiovisual se las consideran las «verdaderas iniciadoras del proceso» (2004, p. 62) y, por tanto, funcionan como emisores en este. Los receptores finales, por su parte, son aquellos que adquieren el producto traducido.

Para entender el proceso traductor en su totalidad, es necesario tener en cuenta las diferentes fases que lo componen, ya que, en palabras de Chaume (2004, p. 61), «[p]ara apreciar cualquier forma artística, … es también necesario un conocimiento somero de los procedimientos técnicos, del trabajo cotidiano, de los materiales y de las fases de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción audiovisual». Para ello, a continuación, se presentan las diferentes fases tanto del doblaje como del subtitulado en España.[20]

1.2.3.1. El proceso traductor en el doblaje en España durante los siglos XX y XXI. Pese a que no hay un consenso generalizado en la nomenclatura y no todos los especialistas distinguen el mismo número de fases (Chaume, 2004, p. 62), en el presente estudio se concibe el proceso traductor en el doblaje en cinco fases principales:

- Fase I. Adquisición: la empresa compra un producto audiovisual con el objetivo de emitirlo en otra lengua. La importancia de la producción adquirida y, por tanto, los beneficios que se esperen alcanzar con ella son los que normalmente determinan que la traducción esté más o menos cuidada (Chaume, 2004, p. 64-65). Por tanto, «[e]sto confirma que en el doblaje priman los beneficios económicos rápidos sobre la calidad artística del producto final» (2004, p. 66).
- Fase II. Producción: la empresa, normalmente,[21] le encarga a un estudio de doblaje la traducción, ajuste y doblaje de las voces. Por ello, en esta fase el estudio se encarga de decidir «quién va a traducir el encargo, quién va a dirigir el doblaje y, con la ayuda del director de escena, qué actores van a doblar el texto» (Chaume, 2004, p. 65).
- Fase III. Traducción y ajuste: el estudio de doblaje contacta con el traductor y le envía el encargo de traducción y, en ocasiones, el de ajuste o adaptación

[20] Lo expuesto aquí es una síntesis de las principales fases del proceso traductor y menciona los agentes especializados más relevantes implicados con el objetivo de aportar una visión global. Para obtener datos más específicos al respecto, se recomienda la consulta de los estudios realizados por Ávila (2009), Chaume (2004 y 2012a), Díaz Cintas y Remael (2007) y Duro (2001), entre otros.

[21] Sin embargo, «en ocasiones, las empresas… disponen de estudios de doblaje propios y no necesitan efectuar el encargo» (Chaume, 2004, p. 62).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del texto audiovisual. Como agente especializado en el proceso, el traductor es el encargado de «realizar la transferencia lingüística y… preparar el producto para el ejercicio artístico de sus compañeros» (Chaume, 2004, p. 67). A este respecto, el traductor actúa tanto como emisor como receptor en el proceso traductor:

> El traductor es el emisor de una cadena compleja de emisores dispuestos a hacer llegar un producto determinado a una audiencia determinada. También forma parte de una cadena múltiple de receptores, o intermediarios que modifican el producto original para una correcta lectura y comprensión del texto audiovisual por parte del receptor último y definitivo, los espectadores. Él es, sin embargo, el único emisor que recibe un texto en una lengua y tiene la responsabilidad de transmitir todos sus significados en otra lengua. (2004, pp. 67-68)

El encargo de traducción generalmente consiste en una traducción literal que refleja los aspectos culturales y textuales de la lengua del TT, conocida como *rough translation* o *borrador de traducción* (Chaume, 2004, p. 69, 2012a, p. 29). Por su parte, el dialoguista, también conocido como *adaptador* o *ajustador* (que en ocasiones es también el propio traductor), ajusta[22] el texto con la imagen (Chaume, 2004, p. 72-75, 2012a, p. 29). Sin embargo, el trabajo del traductor no es el definitivo, ya que normalmente el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[22] Se entiende como *ajuste* a las labores relacionadas con la sincronización fonética, la sincronización kinésica y la isocronía, así como las que giran en torno al estilo del guion y la oralidad de los diálogos (Chaume, 2004, p. 72).

TT es manipulado por el resto de los agentes implicados en el proceso: «… los traductores solo ofrecen una propuesta al cliente, quien en cualquier momento podrá… cambiar, anular, sustituir… lo que desee, tanto de texto como de tiempo…» (2004, p.71).

- Fase IV. Doblaje de voces: por un lado, intervienen los actores de doblaje, que encarnan las voces de los personajes y, por otro, el director de doblaje, que es «el encargado de la dirección artística» (Chaume, 2004, 75) y:

  Puede modificar sobre la marcha la intención original del traductor y del adaptador, tomando decisiones como las de doblar textos que en la versión original aparecen escritos…. la responsabilidad de todo el proceso de doblaje recae sobre una sola persona, a la que se denomina director.… El trabajo en equipo se torna, pues, indispensable. El papel del director resulta necesario porque es él quien cuenta la historia. Los actores desconocen la película en su globalidad, no conocen la historia, solamente sus papeles, y ni siquiera ven en su conjunto todas las intervenciones del personaje al que interpretan. (2004, pp. 75-76)

- Fase V. Fase de mezclas: el técnico de sonido «records the target dialogues on a blank track of the original copy of the film, which will be ultimately mixed with the original tracks…» (Chaume, 2012a, p. 30). Finalmente, el estudio de doblaje envía al cliente la película traducida (2004, pp. 79-80 y 2012a, p. 30).

1.2.3.2. El proceso traductor en el subtitulado en España durante los siglos XX y XXI. En el subtitulado el proceso traductor resulta menos complejo que en el doblaje,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

debido a que intervienen menos agentes especializados y, consecuentemente, «se suele respectar el texto del traductor» (Chaume, 2004, p. 80). En el presente estudio se concibe el proceso traductor en el subtitulado en cuatro fases principales:

- Fase I. Adquisición: al igual que en el doblaje (v. 1.2.3.1), la empresa adquiere el producto para su subtitulado (Chaume, 2004, p. 80).
- Fase II. Producción: la empresa encarga el subtitulado a un estudio y este, a su vez, se hace cargo de la producción de la película (prepara el material, elabora los presupuestos, busca al traductor, etc.) (Chaume, 2004, p. 80; Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 30).
- Fase III. Pautado y traducción: el estudio contacta con el traductor para que realice el encargo. El traductor puede recibir el guion pautado, con el TO dividido en fragmentos «que luego darán lugar a los subtítulos en lengua meta, tarea conocida con el término anglófono *spotting*» (Chaume, 2004, p.83), o sin pautar; en este último caso, el traductor tendrá que pautarlo antes de comenzar su traducción.
- Fase IV. Sincronización y edición de los subtítulos: una vez que el traductor envía los subtítulos traducidos, el técnico sincroniza y edita los subtítulos y los inserta en la película. En ocasiones, sin embargo, el mismo traductor es el encargado de realizar esta tarea, aunque esta práctica es más común cuando se traduce para DVD que cuando se traduce para cine o TV (Chaume, 2004, p. 81; Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 32).

1.2.3.3. La invisibilidad del traductor. Venuti (1995 y 2018) abrió el debate hace más de veinte años en torno a la invisibilidad del traductor y a los obstáculos a los que los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diferentes agentes especializados involucrados en el proceso traductor tienen que enfrentarse para que su trabajo sea debidamente reconocido. A menudo, la invisibilidad del traductor se ve afectada por motivos de derechos de autoría (v. 2.1.6), pero comprende también otros aspectos que aún en la actualidad siguen estando vigentes (Minors, 2021, pp. 16-17; Venuti, 2018, pp. XX-XXI).

En torno a la traducción de una sola película participan numerosos agentes especializados y a nivel internacional. Por ello, Di Giovanni (2008, p. 309) afirma que:

> … here, calling for the visibility of translators seems to be unrealistic, almost nonsensical. In this genre, more than one individual is normally involved in the linguistic transfer of any audiovisual text, and the current practice of audiovisual translation … is such that the more invisible the translator the more fluent - and successful - the audiovisual translated text will be. … Like many other decisions… this one is mainly driven by commercial considerations, which have a powerful impact on the production, translation and reception of audiovisual products.

Por ello, el traductor es uno de los «eslabones en la [larga] cadena» (Castro, 2001a, p. 271) en el proceso traductor. A este especialista le anteceden y proceden otros agentes especializados que, como él, están sometidos a su vez también a diversas «limitaciones y presiones de las personas que trabajan en los puestos anteriores» (Castro, 2001a, p. 272). A este respecto, tanto la traducción para el doblaje como para el subtitulado hacen frente a dificultades similares.

Por un lado, Fontcuberta (2001, p. 302) afirma que el traductor para doblaje es el primer eslabón de la cadena y se encuentra «perdido en el anonimato». Por ello, el autor reconoce que «en vista del éxito (es decir, de la calidad media tan baja de los productos),

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en este caso es mejor recurrir a esta capa protectora, a esa «invisibilidad» tradicional del traductor» (2001, p. 313).

Por otro lado, Díaz Cintas (2001, p. 85) expone que el traductor de subtítulos debe enfrentarse a «lo que parece un contrasentido», puesto que los subtítulos deben aparecer en pantalla, pero sin parecer que están en ella, invisibles a ojo de los receptores (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 40). Sin embargo, no solo los subtítulos se conciben como invisibles:

> Y este intento de camuflaje e invisibilidad de los subtítulos llega al extremo de no reconocer ni el nombre del subtitulador ni el de la agencia encargada de la traducción, al menos en la mayoría de los casos, aunque en cine se empieza a observar un mayor reconocimiento de estas tareas. En los créditos de las películas, que se extienden a lo largo de numerosos fotogramas y en donde hasta el ayudante del ayudante del electricista merece una mención, ni la figura del traductor, ni la de los dobladores, ni la del director de doblaje, ni la de ninguna persona que ha tomado parte en esta ardua labor son mencionadas. (Díaz Cintas, 2001, p. 85)

Cabe destacar que países como España no reconocen aún «this activity for copyright, with a rather ironical situation in Spain where dubbing does generate royalties» (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 40).

1.3. Los textos audiovisuales

1.3.1. Definición y clasificación de los textos audiovisuales

1.3.1.1. Definición de los textos audiovisuales según Zabalbeascoa

1.3.1.1.1. Definición y elementos de los textos audiovisuales. Si se acepta un texto cual mero acto de habla o, de forma más amplia, como ejemplo de comunicación, se podría indicar que un texto audiovisual es un acto de comunicación compuesto de sonidos e

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imágenes (Sokoli, 2004, pp. 272-273; Zabalbeascoa, 2001, p. 113, 2013, pp. 191-193). Zabalbeascoa, quien fue el primero en proponer el término *traducción audiovisual* en su tesis en 1993 (Zabalbeascoa, 2013, p. 191), afirma que uno de los principales temas de discusión que entraña esta definición es si un texto audiovisual obligatoriamente tiene que contener elementos lingüísticos o si, por el contrario, no es absolutamente necesario (2008, p. 21). Autores como Agost (1999, pp. 7-11), Chaume (2004, pp. 30-31, 2012a, pp. 100-118, 2012b, pp. 107-109, 2013, pp. 16-18), Díaz Cintas (2001, p. 24) o Sokoli (2004, pp. 272-273) consideran que un texto audiovisual está compuesto por cuatro elementos principales, que Zabalbeascoa recoge en sus estudios (2001, p. 115 y 2008, p. 23) y que se resumen en la Tabla 3.

Tabla 3.

Elementos del texto audiovisual según Zabalbeascoa

	Elementos acústicos	**Elementos gráficos**
Elementos verbales	Palabras escuchadas	Palabras leídas
Elementos no verbales	Música y efectos especiales	Imágenes

Nota. (2001, p. 115, 2008, p. 23).

En este sentido, el texto audiovisual debería cumplir con tres requisitos (Zabalbeascoa, 2008, pp. 23-24). En primer lugar, debería ser una combinación de elementos verbales, elementos no verbales, elementos acústicos y elementos gráficos que contaran con el mismo grado de importancia. En segundo lugar, todos estos elementos deberían ser íntegramente complementarios y, como tales, no podrían separarse con el fin de que haya una comunicación satisfactoria. En último lugar, deberían existir tres fases principales en la producción del texto audiovisual: la pregrabación (escritura del guion,

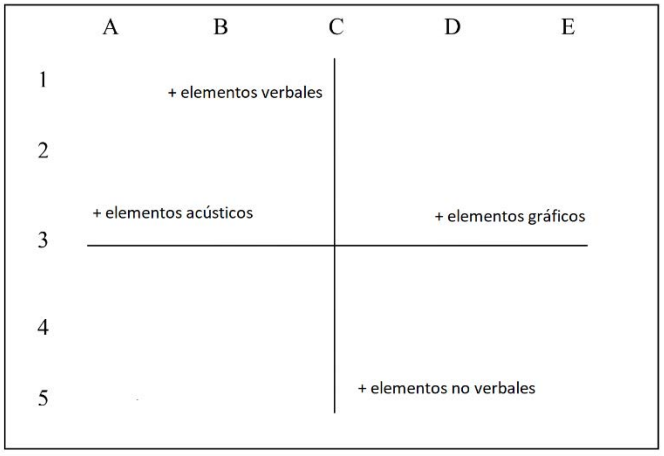
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elección del elenco de actores, ensayos) y/o una planificación prevista; la grabación (dirección, operadores de cámara, maquillaje, actuaciones), y, finalmente, la posgrabación (edición y montaje).

De acuerdo con el modelo que presenta Zabalbeascoa (2008, pp. 23-24), un texto audiovisual no podría considerarse estrictamente un texto audiovisual *per se* si no contara con un elemento acústico o con un elemento gráfico. Sin embargo, el autor afirma que no es conveniente ser demasiado estricto en esta categorización, ya que es mucho más beneficioso considerar cualquier combinación (al menos hasta cierto grado) de elementos acústicos, gráficos, verbales y no verbales presentes en el texto para definirlo como audiovisual. Un buen ejemplo de ello son los anuncios televisivos que se encuentran a diario y que son considerados textos audiovisuales, aunque no tengan elementos acústicos o cuyo único elemento gráfico sea una pantalla en negro.

Figura 1.

Ejes del texto audiovisual según Zabalbeascoa



Nota. (2001, p. 114, 2008, p. 25).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Profundizando en esta consideración, según la Figura 1, de acuerdo con su *audiovisuality* o «audiovisualidad» (Zabalbeascoa, 2008, p. 24), el texto audiovisual prototípico se encuentra en la intersección de los dos ejes, ya que los elementos acústicos y los elementos gráficos cuentan exactamente con la misma importancia comunicativa, estando los elementos verbales y no verbales distribuidos al 50 % tanto cuantitativa como cualitativamente (2001, p. 114). Por otro lado, los extremos (*1A*, donde predomina el texto verbal y solo acústico, y *5E*, donde predomina el texto no verbal y solo gráfico) son los que marcan los confines de la llamada comunicación audiovisual y ejemplifican esa falta de rigidez a la que se refería el autor a la hora de clasificar un texto como audiovisual, ya que cada elemento cuenta en su propia medida.

De todo ello se concluye que se pueden caracterizar los textos audiovisuales teniendo en cuenta la proporción e importancia de los elementos verbales, no verbales, acústicos y gráficos presentes en ellos y situándolos posteriormente en un doble eje para extraer conclusiones pertinentes al compararlos con otros textos audiovisuales: el eje vertical mide la valoración cuantitativa y cualitativa de los elementos verbales y no verbales del texto, mientras que el eje horizontal «ayuda a situar la importancia relativa (cualitativa) de los elementos acústicos *(audio)* respecto de los ópticos *(visual)*» (Zabalbeascoa, 2001, p. 113). Es más, «…conviene recordar que muchos textos audiovisuales sólo requieren la presencia de dos o tres tipos de signos y no de los cuatro, y que, si sólo son dos, uno deberá ser audio y el otro visual» (2001, p. 114). Teniendo en cuenta estos condicionantes, Zabalbeascoa (2001, p. 115) presenta cuatro tipos de textos audiovisuales según su canal y código, como indica la Tabla 4.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 4.

Tipos de textos audiovisuales en función de su canal y código según Zabalbeascoa

	Elementos acústicos	**Elementos gráficos**
Elementos verbales	Textos orales	Textos escritos
Elementos no verbales	Códigos acústicos Melodías	Composición gráfica o icónica

Nota. (2001, p. 115).

Además, a partir del análisis de los elementos gráficos, Zabalbeascoa (2001, pp. 115-116) distingue entre *textos estáticos*, es decir, textos inmóviles que dejan que el destinatario lea de una forma lineal a la velocidad de lectura que más le interese, y *textos dinámicos*, que son textos móviles que dictan una misma velocidad de lectura para todos los destinatarios debido a que las letras se mueven o aparecen y desaparecen.

Tabla 5.

Ejemplos de textos gráficos estáticos y dinámicos según Zabalbeascoa

	Textos gráficos estáticos	**Textos gráficos dinámicos**
+ elementos verbales	correo electrónico	paneles luminosos
↕	prensa	créditos de una película
	cómic	títulos en TV
+ elementos no verbales	fotografía	cine mudo

Nota. (2001, pp. 114-115).

Contando con que, según se ha indicado previamente, el texto audiovisual tiene que utilizar elementos acústicos y gráficos para definirse como un texto propiamente audiovisual, el grado de presencia de cada elemento varía en función del tipo de texto audiovisual en cuestión. Por ello, usando el modelo de Zabalbeascoa (2001 y 2008)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anteriormente descrito, a continuación, se propone una clasificación original de los géneros cinematográficos y televisivos atendiendo a su formato (Carrasco, 2010) según su proporción de elementos verbales y no verbales. En la Tabla 6 se observa que, en el extremo más verbal, se ha situado los productos en Versión Original Subtitulada, debido a que en la pantalla coexisten constantemente elementos verbales sonoros (pista sonora original) y elementos verbales gráficos (los subtítulos traducidos a la lengua del TT), y en el extremo menos verbal se han situado a las películas y series mudas, por contener menor número de elementos verbales, tanto gráficos como acústicos. Entre un extremo y otro se encuentran más cerca de este último las películas y series documentales y las películas y series de animación, por contener menor presencia de elementos verbales que el *making-of* y el largometraje o el cortometraje, así como el telefilm, la serie o la miniserie.

Tabla 6.

Propuesta de géneros cinematográficos y televisivos atendiendo a su formato según su proporción de elementos verbales y no verbales

+ elementos verbales	Películas y series en Versión Original Subtitulada
↕	Largometrajes/cortometrajes y telefilmes/miniseries/ series
	Making-of
	Películas y series de animación
	Películas y series documentales
+ elementos no verbales	Películas y series mudas[23]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[23]Según Zabalbeascoa (2001, p. 117), no es frecuente el tipo de texto de cine mudo total, ya que muchas películas eran mudas porque no se disponía de la tecnología que requería una banda sonora, pero su proyección iba acompañada de un explicador (v. 1.2.1.2) e incluso en ocasiones de un músico que hacía las veces de los mencionados elementos acústicos.

Además de los elementos expuestos, el análisis de los textos audiovisuales no puede obviar el factor paralingüístico, así como los elementos semióticos y comunicativos: «… no se puede pensar en modos de comunicación verbal sin elementos paralingüísticos, tanto en la transmisión verbal escrita como en la oral y la audiovisual» (Zabalbeascoa, 2001, p. 118). Ejemplo de elementos paralingüísticos orales son la entonación y el ritmo, la velocidad del habla, el tipo y volumen de voz, las pausas o la dicción. Por otro lado, entre los elementos paralingüísticos escritos se encuentran el tipo, el tamaño y el color de la letra, la disposición del texto o la puntuación, entre otros (2001, p. 119). «El problema estriba en que… otros componentes paralingüísticos también pueden tener un valor semiótico no lingüístico.… A veces, los colores pueden cumplir una función paralingüística, pero también pueden ser simbólicos o semióticos en un código no lingüístico» (2001, p. 118). Por tanto, los elementos comunicativos y semióticos también desempeñan un valor textual añadido. Ejemplos de ellos son los elementos verbales, lingüísticos y paralingüísticos (las palabras y las formas de su vehiculación); los elementos estilísticos, discursivos y retóricos (las palabras y su valor discursivo y estético); los elementos no verbales visuales (icónicos o contextuales) y, finalmente, los elementos no verbales por el canal acústico: orales, como toser, reír, chillar, imitar sonidos naturales o industriales, y no orales, como sonidos musicales o de otro tipo, por ejemplo, truenos o chapoteos (2001, pp. 119-120).

1.3.1.1.2. Relaciones entre los elementos de los textos audiovisuales. Cuando se están interpretando mensajes durante el proceso traductor, es muy importante ser consciente de las relaciones que se establecen entre los diferentes elementos que conforman el texto audiovisual, ya que dichos elementos pueden aparecer simultáneamente, a continuación, o con posterioridad en el mensaje que se está traduciendo. Las relaciones que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se deben tener en cuenta entre los elementos del texto audiovisual son las siguientes (Zabalbeascoa, 2001, pp. 121-122, 2003, p. 315, 2008, pp. 29-30):

- Complementariedad: cuando los elementos verbales, no verbales, gráficos o acústicos, cualesquiera sea su combinación, dependen unos de otros y no pueden separarse sin perder la función para la que están diseñados en su conjunto.
- Redundancia: cuando existe una repetición, total o parcial, aparentemente innecesaria o superflua. Esta repetición puede darse en el mismo nivel, es decir, con elementos verbales, no verbales, acústicos o gráficos o en diferentes niveles, por ejemplo, cuando una palabra es duplicada por una imagen.
- Contradicción o incongruencia: cuando se crean unas expectativas frustradas, además de alguna combinación sorprendente que cree efectos como ironía, paradoja, parodia, sátira, humor, metáfora o simbolismo.
- Incoherencia: cuando la combinación de elementos no se transmite de forma correcta, con el mismo sentido de la idea original, ya sea debido a un fallo en el guion, la dirección, la traducción (del guion), los subtítulos o el sonido.
- Separabilidad: cuando alguno de los elementos del texto audiovisual puede funcionar (más o menos correctamente) de manera autónoma y separadamente del resto de elementos por el que fue creado en un origen.
- Calidad estética: cuando el autor usa la combinación de elementos para crear belleza en el texto. El traductor debe también tener presente ese fin como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> parte fundamental de la interpretación del texto que está traduciendo y no solo centrarse en su parte semántica.
>
> Admitimos que el texto audiovisual prototípico es el que emplea todos sus signos de tal manera que forman un entramado que es el que da coherencia al texto, y se hace imposible, desde este punto de vista, analizar ningún elemento separado de los demás componentes textuales. (Zabalbeascoa, 2001, p. 120)

Por ejemplo, traducir el componente verbal de un documental o de una serie de TV sin poder tener acceso a la pista de vídeo resulta una osadía, aunque es verdad que se podría «especular sobre la posibilidad de que la separabilidad se dé en el plano de los códigos, el verbal separable del no verbal; en el plano de los canales, *audio* separable del *visual;* y cualquier combinación de factores de ambos planos» (Zabalbeascoa, 2001, p. 120). Cuando Zabalbeascoa utiliza el concepto de *separabilidad* se refiere a que una de las partes resultantes de esa separación pueda funcionar de forma autónoma, aunque no deje de ser un texto «mutilado» o «incompleto» (2001, p. 121). Un ejemplo sería consumir la banda sonora de una película musical sin ver las actuaciones en pantalla, simplemente para disfrutar de los elementos acústicos −verbales y no verbales− dejando de lado a los elementos gráficos. Al separarse el componente acústico del gráfico, el destinatario solo disfrutaría de una parte del conjunto, pero dicha parte tendría una función independiente y constituiría un nuevo texto con una función propia a la del texto audiovisual original. De la misma forma, un programa de noticias de TV emitido en un bar se beneficia de la redundancia de elementos verbales y gráficos para permitir a los clientes disfrutar de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

información sin necesidad de escucharlo: imágenes que se explican por sí solas, rótulos que aparecen en pantalla que ayudan a la comprensión, etc. (2008, pp. 30-31).

«El código verbal del canal acústico no siempre está "subordinado" a la imagen, sobre todo si es muy "separable" de ella, cuando, más que "dominarlo", la imagen "acompaña" (ilustra) al componente verbal del texto» (Zabalbeascoa, 2001, p. 122). Por tanto, el traductor debe conocer la importancia del código verbal con respecto al no verbal y la relación que se establece entre ellos dentro del texto audiovisual. Si el traductor consigue apartarse del componente verbal original e intenta traer el TO a la cultura del TT, la traducción será mucho más beneficiosa para el destinatario final, que busca encontrarse con un TT de forma coherente con la realidad que lo rodea.

De esta manera, el traductor puede plantearse utilizar diferentes tipos de compensación traductológica (Zabalbeascoa, 2001, p. 123). Por ejemplo, subtitular la letra de las canciones en pantalla en producciones musicales (se compensan los elementos acústicos por los gráficos) o leer en alto el contenido de una carta (se compensan los elementos visuales por los elementos acústicos). Zabalbeascoa (2001, p. 125) ejemplifica ampliamente el concepto de separabilidad de los elementos semióticos del texto audiovisual aportando una valiosa distinción de las modalidades textuales audiovisuales, como muestra la Tabla 7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 7.

La separabilidad de los elementos semióticos de un texto audiovisual y otras modalidades textuales según Zabalbeascoa

	[|A] No verbal	[B] No verbal y verbal más separables	[C] No verbal y verbal menos separables	[D] Verbal: lingüístico y paralingüístico
[1] **Sólo audio**	No oral: música Oral: risas, llantos, silbidos.	Radio: programa musical + comentarios	Radio-novela. Publicidad en la radio.	Tertulia de radio. Audiolibro. Conversación telefónica.
[2] **Audio y visual separables: uno o los dos 'autónomos'**	Cine mudo no verbal, imágenes + música: p.e. *Fantasía* de Walt Disney; *Tom y Jerry*	Noticias TV (*audioverbal* + *icónicovisual*). Retransmisión deportiva: (narración verbal + narra. visual) TV o radio + TV.	Documental TV p.e. sobre un compositor: narración y música + imágenes ilustrativas y subtítulos	Síntesis de voz + texto escrito (redundante) en pantalla de ordenador
[3] **Audiovisual Menos separable**	Videoclip musical (sin rótulos ni letra) Anuncio TV «mudo»	Discurso político en TV: palabras + puesta en escena. Opera: espectáculo audiovisual + palabras.	Cine convencional con todo: guión diálogos (*audio verbal*) y situaciones con indicaciones de cámara (*visual no verbal*) y sonido. *Audio no verbal* con *visual verbal* (Karaoke, subtítulo de película extranjera)	Comunicación oral directa: conversación, conferenciante (con o sin transparencias «escritas»)
[4] **Sólo visual**	Cine mudo no verbal y sin sonido. Artes plásticas. Señales de tráfico. Mimo. Viñetas. Fotografía. Lenguas formales: 2+2=4, H_2O, $e=mc^2$	Azul de los hipertextos y otras convenciones. Verbal + icónico, p.e. novela con ilustraciones, Problema de ajedrez (explicación + dibujo).	Cine mudo sin sonido con intertítulos. Fotonovela. Diccionario ilustrado. Jeroglífico pasatiempos. Icónicoverbal (uni2, 4kids). Logotipos y artes gráficas.	Libro no ilustrado (novela, ensayo, etc.) Correspondencia «tradicional»: electrónico o carta, etc.

Nota. (2001, p. 125).

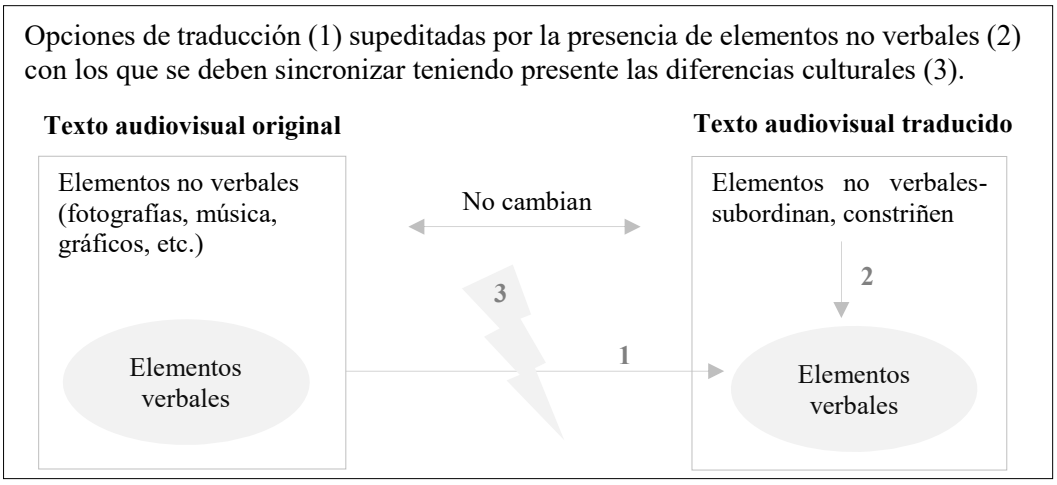
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El modelo de traducción que se ha venido utilizando en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI debe mucho al concepto de *constrained translation* o *traducción subordinada*, *constreñida*, *condicionada* o *restringida* (García, 2013, pp. 41-97; Toda, 2005, p. 123) (v. 1.1.1). Según Zabalbeascoa (2013, pp. 187-188), la traducción subordinada se pensó (y aún se sigue defendiendo y difundiendo) como un concepto para entender y plantear la problemática que entrañaban concretamente las novelas gráficas y las viñetas (cómics y caricaturas), al igual que la traducción de letras de canciones y, especialmente, el doblaje y el subtitulado en el cine y la TV, donde las palabras procedían de un guion predefinido y debían adaptarse a unos efectos sonoros predeterminados.

En este sentido, las opciones de traducción se supeditaban por la presencia de elementos no verbales con los que se debían sincronizar teniendo en cuenta las diferencias culturales, como se muestra en la Figura 2.

Figura 2.

Interpretación del concepto de constrained traslation en la traducción de un texto audiovisual según Zabalbeascoa



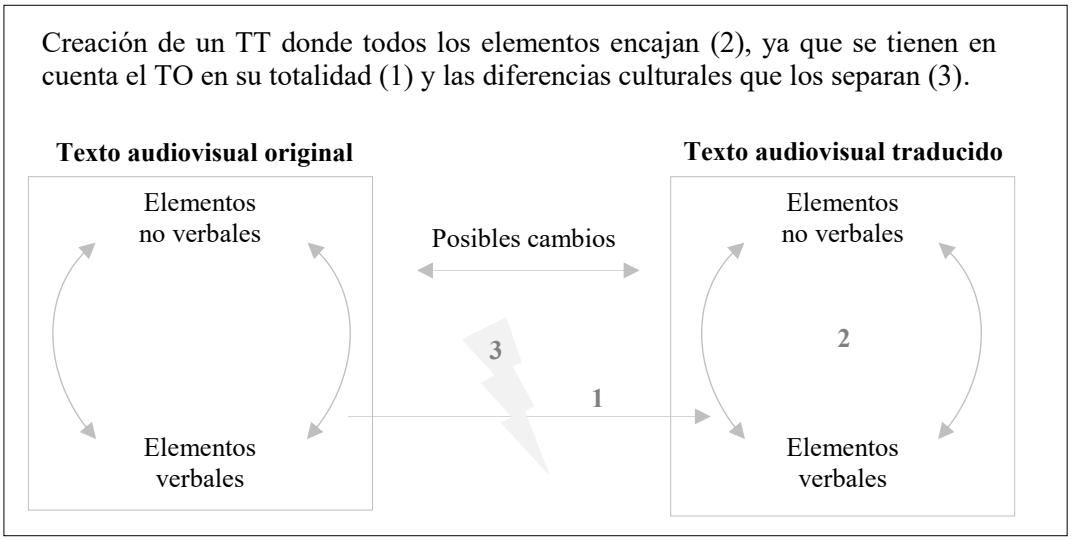
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nota. (2003, pp. 317-318, 2008, pp. 32-33).

Ahora bien, en el modelo alternativo de Zabalbeascoa (2003, pp. 317-318, 2008, pp. 32-33), la jerarquía se torna en complementariedad y los elementos verbales y no verbales del TO conforman un todo en igualdad de importancia, según recoge la Figura 3.

Figura 3.

Interpretación alternativa en la traducción de un texto audiovisual según Zabalbeascoa



Nota. (2003, pp. 317-318, 2008, pp. 32-33).

El traductor tiene que tener en cuenta el todo y lograr un TT que respete al TO y a todos sus elementos teniendo presente, por un lado, que distintos factores profesionales pueden afectar el desarrollo de su traducción (exigencias por parte de clientes, productoras, estudio de doblaje, tiempo de entrega) (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, p. 114; Ávila, 2009, p. 32; Chaume, 2012a, pp. 39-41, 63-64; Díaz Cintas, 2004, pp. 158-159,168-173; Reiss y Vermeer, 1996, p. 85) y, por otro lado, que su traducción nunca es la definitiva, en palabras de Reiss y Vermeer (1996, p. 46):

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Nos gustaría subrayar una vez más que un texto no es un texto, sino que se recibe en cada caso como un texto e, interpretado como tal, por ejemplo, por un traductor, es transmitido cada vez de una forma determinada.

1.3.1.2. Clasificación de los textos audiovisuales según Agost. Agost (1999, p. 16), alejándose del concepto de *traducción subordinada*, prefiere hablar de *traducción audiovisual* debido a «que las modalidades que la integran forman un grupo homogéneo, en cuanto al ámbito de uso y a la utilización de unas técnicas determinadas». Además, incorpora los textos multimedia, que integran la problemática particular de la terminología de la traducción informática y las dificultades de sincronización de la traducción audiovisual.

Aunque esta autora aporta una visión general de los textos audiovisuales (Agost, 1999, pp. 15-21), su estudio se centra principalmente en el doblaje, debido a la gran diversidad de géneros audiovisuales que pueden beneficiarse de esta modalidad de traducción audiovisual. Por tanto, establecer una clasificación de textos audiovisuales es esencial, ya que sirve especialmente para que el traductor trace un plan de acción que le ayude a comprender y a analizar el texto audiovisual de trabajo de acuerdo con sus características particulares (1999, pp. 23-24).

A tal fin, se debe analizar previamente el texto audiovisual desde un punto de vista pragmático (Agost, 1999, pp. 24-27), atendiendo a sus usuarios, a la situación comunicativa que lo rodea, a sus intenciones comunicativas, a sus variedades de uso y a sus géneros.

En lo que respecta a los usuarios del texto audiovisual, debido al gran alcance con el que cuenta, tanto el emisor como el destinatario se caracterizan principalmente por ser muy heterogéneos. El emisor (periodistas, cantantes, actores) cuenta siempre con un equipo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(director, productor, cadena de TV) que hace las veces de primer emisor y que, por tanto, condiciona el mensaje mientras que el receptor es un público (espectadores o telespectadores) que, sentado delante de una pantalla, forma un conjunto bastante diverso (Agost, 1999, p. 24).

La situación comunicativa que rodea al texto audiovisual, por su parte, se rige básicamente por factores económicos, puesto que el principal interés de la emisión del texto audiovisual es la obtención de beneficios (Agost, 1999, pp. 24-25).

En relación con las intenciones comunicativas del texto audiovisual, Agost (1999, p. 25) considera que los objetivos principales de la mayoría de los textos audiovisuales son los de distraer (programas de entretenimiento), informar (boletines informativos), convencer o incluso, en algunas ocasiones, modificar la conducta del destinatario (publicidad). Aquí, las funciones del lenguaje −con una intencionalidad muy diversa− desempeñan un papel de gran importancia, predominando la exposición, la narración y la instrucción.

En cuarto lugar, se encuentran las variedades de uso del texto audiovisual, que puede incluir todos los registros y dialectos puesto que puede tratar todas las temáticas y situaciones comunicativas posibles (desde la jerga callejera de una película hasta el argot especializado de un documental) (Agost, 1999, p. 25).

Por último, el producto que llega al receptor o destinatario final, con una forma ya establecida y convencional, es lo que se conoce con el nombre de *género*. Algunos géneros son característicos de los textos audiovisuales, pero otros son compartidos con textos de otra naturaleza: las tertulias, por ejemplo, comparten rasgos con el periodismo radiofónico en tanto las obras de teatro televisadas comparten rasgos con los textos literarios y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escénicos. Además, se crean continuamente formatos nuevos para atraer audiencia, por ejemplo, la evolución que está teniendo el noticiario diario tradicional, que constantemente está añadiendo nuevos elementos (Agost, 1999, pp. 25-26).

Teniendo en cuenta estos y otros criterios, Agost (1999, pp. 27-28) presenta de forma detallada las categorías de clasificación de los textos audiovisuales que se detallan en la Tabla 8.

Tabla 8.

Categorías de clasificación de los textos audiovisuales según Agost

Dimensiones del contexto	**Categorías de clasificación**	
Dimensión	Género semiótica	Documentales, reportajes, películas, debates, etc.
	Discurso	Sexista, integrista, etc.
Dimensión pragmática	Foco contextual dominante	Descriptivo, narrativo, explicativo, argumentativo, conversacional
	Foco Secundario	Expresivo, predictivo, instructivo
Dimensión comunicativa	Variedades de uso	Campo: - general/específico - pasado/no pasado - ficción/no ficción Tenor: - formal/informal - monologado/dialogado - presencia/ausencia del emisor - presencia/ausencia del receptor Modo: - oral/escrito/audiovisual - espontáneo/preparado - simultaneidad espacial/no simultaneidad espacial - simultaneidad temporal/no simultaneidad temporal - multidireccional/unidireccional
	Variedades de usuarios	Social, temporal, idiolecto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nota. (1999, pp. 27-28).

A partir del análisis de estos aspectos semióticos, pragmáticos y comunicativos, la Tabla 9 muestra la clasificación que Agost (1999, pp. 30-40) establece de los textos audiovisuales, a los que divide en cuatro géneros:[24] dramáticos, informativos, publicitarios y de entretenimiento.

Tabla 9.

Géneros audiovisuales según Agost

Géneros dramáticos	
Narrativo	Películas (del oeste, de ciencia ficción, policíacas, comedias, dramas, etc.), series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados, etc.
Narrativo + descriptivo	Películas (documentales, filosóficas)
Narrativo + expresivo	Teatro filmado, películas (musicales, literarias), ópera filmada, canciones
Géneros informativos	
Narrativo	Documentales, informativos, reportajes, reality-shows, docudramas, programas de sociedad, etc.
Narrativo + descriptivo	Documentales, reportajes
Narrativo + argumentativo	Docudramas, reportajes (ideológicos)
Expositivo	Programas divulgativos, culturales
Expositivo + instructivo	Programas destinados al consumidor, al ciudadano, programas sobre cocina, bricolaje, jardinería, etc.
Argumentativo	Reportajes
Conversacional	Entrevista
Argumentativo + conversacional	Debates, tertulias
Predictivo	Previsión meteorológica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[24] La división en géneros que propone Agost no hace una diferenciación entre los textos del medio televisivo y los textos del medio cinematográfico por producirse, cada vez más, una inclusión del cine dentro de la programación televisiva. Esto no supone, sin embargo, que se eliminen las diferencias existentes entre ambos medios (Agost, 1999, p. 29).

Géneros publicitarios	
Instructivo	Anuncios
Instructivo + conversacional	Anuncios dialogados
Instructivo + expositivo	Campañas institucionales de formación y prevención, publirreportaje, venta por TV, propaganda electoral
Géneros de entretenimiento	
Narrativo	Crónica social
Instructivo	Programas de gimnasia
Conversacional	Concursos, magazines
Representativo	Retransmisiones deportivas
Expresivo	Programas de humor
Predictivo	Horóscopo

Nota. (1999, p. 31).

1.4. La traducción de textos musicales

1.4.1. Equivalencia y traducción de textos musicales según Rabadán

Rabadán entiende por traducción subordinada (v. 1.1) «todas aquellas modalidades de transferencia interpolisistémica donde intervienen otros códigos además del lingüístico (cine, canción, cómic, etc.)» (1991, p. 149). En este tipo de traducciones, la lengua se entrelaza con diferentes soportes extralingüísticos, ya sean icónicos o musicales, planteando así limitaciones a la hora de llegar a una equivalencia apropiada. Por tanto, todos los elementos del texto deben influir en las decisiones del traductor (1991, p. 149):

> Todos los elementos han de guardar 'un sincronismo de significado' (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1982:102) con el resto de los componentes del mensaje: música y texto en el caso de la canción, imagen y pista hablada de la banda sonora en el doblaje, etc. El texto no se puede comprender si no están todos y cada uno de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> elementos que lo integran: si modificamos alguno de ellos destruiremos la función textual, y el resultado no será un TM [texto meta], sino un TO [texto original] novedoso en el polisistema meta.

La parte lingüística, por tanto, está altamente condicionada por los soportes extralingüísticos que la acompañan, según muestra la Tabla 10. Dependiendo del soporte en cuestión, este tendrá más o menos influencia en la expresión de la equivalencia en el TT con respecto al TO.

Tabla 10.

Influencia de soportes extralingüísticos en la equivalencia en traducción audiovisual[25] *(traducción de canciones, subtitulado y doblaje) según Rabadán*

Texto/ Código	Soporte icónico	Música	Lengua escrita	Lengua oral	Sincronía espacial	Sincronía temporal	Sincronía fonética
Canción	No	Sí	No[26]	Sí	Sí	Sí	No
Subtítulos	Sucesión dinámica[27]	Sí, si hubiese música	Sí	No	Sí	Sí	No
Unidades de doblaje	Sucesión dinámica	Sí, si hubiese música	No	Sí	No	Sí	Sí

Nota. (1991, p. 150).

En cuanto a la traducción de canciones, Rabadán distingue dos aproximaciones según la tipología textual (1991, pp. 156-157): la canción moderna y las óperas clásicas y musicales modernos (ópera *rock*).

[25] Nótese que Rabadán no hace uso del término *traducción audiovisual* en su estudio, sino que distingue dos grupos de traducción dentro de la traducción subordinada: por un lado, la traducción de textos musicales y, por otro lado, la traducción cinematográfica (doblaje, subtitulado y traducción o interpretación simultánea) (Rabadán, 1991, pp. 156-157).

[26] Rabadán se refiere aquí a la traducción de canciones para ser cantadas, sin contemplar la traducción de canciones para ser leídas (Rabadán, 1991, p. 150).

[27] Según Rabadán (1991, p. 157), aunque los códigos de imagen y sonido de un producto audiovisual son interdependientes, «el elemento más destacado es la sucesión dinámica de imágenes, que, al ser de carácter icónico, ofrecen una información universal, mientras el texto hablado añade informaciones de tipo restringido».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dentro de lo que Rabadán entiende como *canción moderna*, se encuentran los grandes éxitos publicados por las discográficas y que, en ocasiones, son traducidos a escala internacional en otras lenguas, como es el caso de *My way* o *A mi manera* (1969) de Frank Sinatra. En este tipo de texto intervienen dos códigos diferentes y, por tanto, limitantes a la hora de su traducción: el musical y el oral. Aunque Rabadán utiliza ejemplos como el mencionado a la hora de presentar esta tipología textual, también defiende el lenguaje universal de la música y el hecho de que la difusión de un éxito no se vea limitado por el elemento lingüístico extraño en sí, «pues es el símbolo de una época, de una forma de vivir y entender el mundo» (Rabadán, 1991, p. 156). En este sentido, expone casos míticos como el de *Yesterday* (1965), de los Beatles, o el de *We are the world* (1985), símbolo de la campaña contra el hambre «Africa Live Aid», organizada por Bob Geldof y Midge Ure en 1985. Se apoya en la teoría de que estas canciones, como tantas otras, han llegado a los receotores sin necesidad de traducción. Una traducción semántica al español carecería de la sincronía espacio-temporal entre texto y música que la original transmite y, añade, la «mayor o menor comprensión del texto inglés forma parte de la "leyenda de la canción": entendidos y profanos tararearon durante meses» (Rabadán, 1991, p. 156) estribillos de éxitos como los mencionados.

Por otro lado, las óperas clásicas y musicales modernos (ópera *rock*) conforman una tipología textual que no combina ya dos códigos, sino tres: el musical, el oral y el escenográfico, por lo que «[l]a versión ha de ser "teatral", esto es, ha de tener "efecto" sobre un escenario; ha de ser, a la vez, "cantable" y "representable"» (Rabadán, 1991, p. 157). El único código traducible es, por tanto, el oral, y el traductor se enfrenta a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

problemática propia del teatro en verso, unida a la combinación de compases y grupos tonales específicos de la lengua en cuestión.

Además, a las diferencias entre una u otra tipología textual de canción también se suman los destinatarios potenciales de uno u otro producto, con unas características socioculturales determinadas. Mientras que el destinatario de la canción moderna, a ojos de Rabadán, está condicionado por el mercado discográfico y las listas de éxitos, los textos operísticos se crean para un destinatario culto, que normalmente conoce el argumento y procedencia de la función a la que asiste, y demanda verla en versión original. Sin embargo, la autora precisa aquí que es cierto que algunas óperas modernas, que ella califica de *ópera rock*, de gran impacto en su día, tuvieron una traducción al español aceptada, como fue el caso de *Jesucristo Superstar* (Norman, 1973); otras, como *West Side Story*,[28] nunca fueron traducidas al español (Rabadán, 1991, p. 157).

1.4.2. La traducción de textos musicales según Hurtado Albir

1.4.2.1. El modo traductor. Hurtado Albir (2017, p. 52) clasifica la traducción humana interlingüística en cuatro categorías atendiendo a sus variedades de traducción, como muestra la Tabla 11. Todas ellas, sin embargo, están interrelacionadas y en ocasiones «las fronteras son difusas» (2017, p. 53). Las categorías, por tanto, no son estáticas, y se entrecruzan continuamente:

> Consideramos, por ejemplo, la traducción de un texto literario como *Cyrano de Bergérac*; es diferente si se trata de traducirlo con la modalidad de traducción escrita, o de doblaje, o de subtitulación, etc. A su vez la traducción audiovisual no

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[28] Se entiende que la autora hace alusión aquí a la traducción del musical para ser representado, no a la película basada en la obra teatral y que está traducida al español en formato DVD (Wise y Robbins, 1961).

> es una categoría estática; se traducen (en la modalidad de doblaje o subtitulación) géneros diferentes: clásicos de la literatura, culebrones, *spots* publicitarios, dibujos animados, documentales, etc. (2017, p. 53)

Tabla 11.

Categorías de clasificación de las variedades de traducción según Hurtado Albir

Categorías de clasificación	Variedades de traducción
Ámbito socioprofesional al que pertenece el TO (escrito, oral, audiovisual, etc.)	Tipos de traducción (traducción técnica, jurídica, literaria, audiovisual, etc.)
Modo traductor (características del modo del TO y de la traducción)	Modalidades de traducción (si el TO es audiovisual, se puede doblar o subtitular, por ejemplo)
Naturaleza del proceso en el individuo (fin del proceso traductor, dirección en la que se produce, etc.)	Clases de traducción (profesional, pedagógica, directa, inversa, etc.)
Método empleado para traducir el TO	Métodos de traducción (literal, libre, comunicativo, etc.)

Nota. (2017, pp. 52-53).

La clasificación de traducción que propone Hurtado Albir (2017, pp. 69-70) atiende específicamente al modo traductor y, por tanto, a las modalidades de traducción:

> Por *modo traductor* nos referimos a la variación que se produce en la traducción según las características del *modo* del texto original y de la traducción. El modo traductor, y la consiguiente clasificación en modalidades de traducción, es a nuestro juicio una categoría dominante para considerar y clasificar la traducción, que no suele tenerse en cuenta.… [C]ada modalidad tiene además unas situaciones de uso determinadas y exige unas destrezas específicas del traductor.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por ello, la autora establece una clasificación de las principales modalidades de traducción según sus criterios, entendiendo en total trece modalidades de traducción

(Hurtado Albir, 2017, pp. 70-71): traducción escrita, traducción a la vista, interpretación simultánea, interpretación de enlace, susurrado (o cuchicheo), doblaje, voces superpuestas, subtitulado, traducción de programas informáticos, traducción de productos informáticos multimedia, traducción de canciones, sobretitulado musical y traducción icónico-gráfica.

De todas ellas, las principales modalidades de traducción audiovisual serían la interpretación simultánea, el doblaje, las voces superpuestas, el subtitulado, la traducción de canciones[29] y el sobretitulado musical. Por tanto, la anterior clasificación presentada de modalidades de traducción audiovisual por objetivos comunes (v. Tabla 2) quedaría modificada como sigue en la Tabla 12.

Tabla 12.

Clasificación de modalidades de traducción audiovisual por objetivos comunes (v. Tabla 2) *con modificaciones basadas en el modelo de Hurtado Albir*

Accesibilidad lingüística
Comentario libre y *Goblin Translation*
Doblaje convencional
Interpretación o traducción simultánea y consecutiva
Sobretitulado (supratitulado musical) y subtitulado simultáneo
Subtitulado convencional
Traducción de canciones
Voice-over (voces solapadas o voces superpuestas) y narración
Accesibilidad audiovisual
Audiodescripción
Audiosubtitulado
Rehablado o subtitulado en directo
Subtitulado para sordos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[29] Según Hurtado Albir, esta modalidad hace referencia a la traducción de todo tipo de canciones para ser cantadas (2017, p. 71).

Fenómeno fan
Fandubbing (*fandubs o fundubbing*)
Fansubbing (*fansubs o subbing*)

Nota. (2017, pp. 70-71).

Aparte de las modalidades mencionadas previamente, existen otras a las que Hurtado Albir (2017, pp. 71-72) llama *modalidades cruzadas*, debido al solapamiento que se produce en sus rasgos. Ejemplo de ello son los intertítulos traducidos que se usaban en los comienzos del cine sonoro, que se asemejaba a una interpretación consecutiva escrita cada cierto intervalo de tiempo (v. 1.2.1.2). Por otro lado, también se pueden producir cambios de modalidad dentro de un mismo acto traductor, como es el caso del subtitulado de las canciones en películas musicales. En otras ocasiones, acaecen también cambios en lo que respecta a la finalidad de la traducción, como, por ejemplo, en la traducción escrita de canciones o en los guiones para ser leídos.

Hurtado Albir también concreta la diferencia entre medio y modo traductor. Por un lado, diferencia entre medio escrito (traducción escrita de textos escritos), medio oral (interpretación simultánea, consecutiva, de enlace y susurrado), medio escrito y oral (traducción a vista), medio audiovisual (voces superpuestas, doblaje y subtitulado), medio musical (traducción de canciones y sobretitulación musical), medio informático (traducción de programas informáticos y de productor informáticos) y medio icónico-gráfico (traducción icónico-gráfica) (Hurtado Albir, 2017, p. 72). Además, hace hincapié en que algunos textos subordinados necesitan modalidades de traducción específicas, «como es el caso de los textos audiovisuales (con las modalidades de voces superpuestas, doblaje y subtitulación) y de los textos musicales (con la supratitulación y la traducción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para ser cantada)» (2017, p. 72). Por otro lado, el modo traductor también cambia. Según la autora, existen cuatro modos traductores que varían según las diferentes modalidades de traducción (2017, p. 73):

- Modo traductor simple: mantiene las características del modo original (traducción escrita, interpretación simultánea, etc.).
- Modo traductor complejo: existe un cambio de modo con respecto al TO (traducción a la vista o interpretación consecutiva).
- Modo traductor subordinado simple: en el TO se produce una mezcla de medios y se mantienen los mismos medios en la traducción (doblaje, traducción de canciones para ser cantadas, etc.).
- Modo traductor subordinado complejo: aunque en el TO se produce una mezcla de medios, en la traducción hay un cambio de medios con respecto al original (subtitulado, sobretitulado musical, traducción de productos informáticos multimedia).

Si bien es cierto que las modalidades de traducción audiovisual propiamente reconocidas son las que interesan en el presente estudio, cabe mencionar aquí un caso especial que la autora analiza: los productos informáticos multimedia. Hurtado Albir decide incorporar el análisis de Mayoral (1997) en torno a la traducción de productos informáticos multimedia debido a que estos soportes informáticos también presentan características propias de la modalidad audiovisual al transmitir señales audiovisuales, como la sincronización o el ajuste en la traducción. Asimismo, han usado formas consideradas como novedosas dentro del subtitulado, como el uso de más caracteres por línea de subtítulo, diferentes posiciones en la pantalla de los subtítulos e, incluso, subtítulos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con efecto karaoke, donde el texto escrito se resaltaba con el trascurso de la canción, por ejemplo (Hurtado Albir, 2017, pp. 90-91).

Tanto Hurtado Albir (2017, p. 91) como Mayoral (1997) hacen alusión a los condicionamientos que el mercado planteaba a finales del siglo XX y que no distan mucho de las restricciones de hoy en día (Sanchez, 2015, pp. 144-148; Zabalbeascoa, 2008, pp. 32-36), según las cuales dependerá el subtitular o doblar un texto en función de las exigencias del mercado. Por ejemplo, entre estas restricciones se encuentran el espacio disponible en pantalla, que es limitante y requiere una doble sincronización, tanto del subtitulado como de la sincronización entre imágenes y diálogos.

1.4.2.2. La traducción de canciones. En su estudio, Hurtado Albir se refiere con traducción musical a la traducción de textos musicales, ya sean para ser cantados o sobretitulados, y entiende que si las canciones son traducidas para ser publicadas en papel (libros o libretos de una ópera), serían traducción escrita (2017, pp. 92-93). Al respeto, Hurtado Albir habla sobre la traducción de los textos musicales y de la frecuencia en su traducción (2017, p. 92):

> Los textos musicales son los que menos suelen traducirse y también los que menos han sido investigados, ya que solo contamos con algunos estudios puntuales…. [L]a música moderna es un lenguaje universal y su difusión no se ve impedida por el elemento lingüístico extraño; sólo en determinadas ocasiones, algunas canciones o musicales, debido a su éxito, han sido traducidos para ser cantados por otros cantantes o grupos, o bien para ser cantados por el mismo cantante con el fin de penetrar en determinado mercado. Con respecto a la ópera, el público receptor suele conocer ya el argumento y procedencia de la obra, con lo que la versión cantada es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

todavía más rara; suele efectuarse, en todo caso, traducción del libreto y/o supratitulación.

Como se ha podido observar en las tablas presentadas con anterioridad (v. Tabla 11 y Tabla 12), Hurtado Albir hace una clara distinción entre la traducción de canciones para ser cantadas (donde las canciones se doblan) y la traducción de canciones para el sobretitulado (que suele utilizarse en teatros para las funciones de ópera principalmente). Esta última tiene una función informativa, ya que ayuda a que el receptor final pueda seguir el argumento y se ve limitada por el espacio donde se reproducen los sobretítulos: pantallas situadas en la parte superior del proscenio del teatro, pantallas pequeñas situadas en la parte trasera de las butacas del teatro, aparatos de mano, etc. (De Frutos, 2011).

En definitiva, las diferentes categorías propuestas deben entenderse como categorías dinámicas que se relacionan entre sí para identificar y caracterizar la traducción final, cuyas fronteras son incluso difusas. Por tanto, y según apunta Hurtado Albir (2017, p. 95): «Solo el avance de los estudios descriptivos y de la investigación empírica ayudarán a conocer mejor la compleja red de relaciones entre todas las variedades de traducción».

1.4.3. La teoría del escopo[30] y el modelo funcionalista aplicados a la traducción de textos musicales

Según Nord (2009, p. 240), un traductor funcional es aquel que sabe que una traducción debe tener una función comunicativa y depende de factores situacionales y culturales. Además, es consciente de que trabaja con culturas e intenta anticiparse a los conflictos que puedan surgir con imparcialidad, prestando especial atención a los signos y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[30] A lo largo del presente estudio, se hará uso de la traducción al español acuñada por las traductoras de la obra original de Reiss y Vermeer, Sandra García Reina y Celia Martín de León: «Para la traducción del término *Skopos*… se ha "inventado" la palabra escopo, considerando la pervivencia en nuestra lengua de la raíz griega *skopós* (telescopio, microscopio, etc.)» (Reiss y Vermeer, 1996, pp. 9-10).

estructuras de las diferentes comunidades culturales con las que trabaja para que la funcionalidad del texto no se vea altamente afectada. Finalmente, es un profesional que trabaja eficazmente, con rapidez y siempre tiene en mente los costes de su trabajo. En resumen, un traductor funcional es un profesional coherente con las lenguas que maneja y que no olvida el escopo de cada traducción.[31]

1.4.3.1. La teoría del escopo según Vermeer y Reiss.[32] La teoría del escopo, que presentó Vermeer a finales de los años setenta y principios de los años ochenta (Reiss y Vermeer, 1996, p. 5; Vermeer, 2012, pp. 191-202), se alejaba por primera vez del TO y tenía en cuenta el TT como texto de referencia (Nord, 1997, p. 12). Vermeer empezó a considerar la traducción como un tipo de transferencia en el que los signos verbales y no verbales se traspasaban de una lengua a otra. La traducción se consideraba, por tanto, un tipo de acción humana (1997, p. 11). Según Vermeer (2012, p. 191):

> Translation is seen as the particular variety of translational action which is based on a source text…. Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose…. The word *skopos*, then, is a technical term for the aim or purpose of a translation.

Así, dicha teoría establece que cada acción está dirigida (ya sea consciente o inconscientemente) a un objetivo, a un escopo determinado, y debe realizarse de manera que ese escopo se adapte a una situación correspondiente: «Si alguien quiere viajar de

[31] Escopo (en griego, *skopós*) se utiliza aquí como sinónimo de finalidad, objetivo y función (Reiss y Vermeer, 1996, p. 80): «According to *Skopostheorie*, the theory that applies the notion of *Skopos* to translation, the prime principle determining any translation process is the purpose *(Skopos)* of the overall translational action» (Nord, 1997, p. 140).

[32] La teoría del escopo se explica con más detalle en la obra en la que Vermeer comparte autoría con Reiss (Reiss y Vermeer, 1996). La obra está dividida en dos partes: en la primera, Vermeer presenta la teoría general del escopo (1996, pp. 12-104), mientras que en la segunda parte (1996, pp. 105-188), Reiss toma de base la teoría general para tratar con teorías más específicas aplicadas a la traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Madrid a París, no dará un rodeo por Lisboa, a no ser que ello responda a un propósito determinado» (Reiss y Vermeer, 1996, p. 5). En definitiva, el principal objetivo de cualquier traducción es que dicha traducción funcione «lo mejor posible en la situación y en las condiciones previstas» (1996, p. 5). El TO sirve solo para empezar a producir un TT que en la mayoría de las ocasiones estará concebido en otras condiciones, para otras situaciones comunicativas y para unos destinatarios diferentes de los del TO. Para Vermeer, objetivo, finalidad, función e intención (*aim, purpose, function* e *intention*) son términos equivalentes (Nord, 2009, p. 215) que engloba en el concepto de escopo: toda acción traslativa se determina por su escopo, es decir, el fin justifica los medios (1997, pp. 28-29).

Por otro lado, Reiss desarrolla un modelo de crítica de la traducción basado en la relación funcional entre el TO y el TT, en el que el objetivo del TT equivale al contenido conceptual, a la forma lingüística y a la función comunicativa del TT: a este modelo se le conoce como «integral communicative performance» (Nord, 1997, p. 9). Reiss era consciente de que la vida real presenta situaciones donde la equivalencia total no siempre es posible y, a veces, no es incluso conveniente.

En el modelo que presenta junto con Vermeer, Reiss toma la figura del traductor para dar una visión aplicada y práctica de la teoría general presentada. Partiendo de que la transmisión de la información depende de que el emisor del TO emita un texto a un conjunto de receptores, el traductor se convierte a la vez en receptor del TO y emisor del TT (Reiss y Vermeer, 1996, pp. 109-110):

> Esta acción está guiada por las expectativas que tiene el traductor (y su cliente) con respecto a los receptores del texto final y a su(s) situación(es). Resulta obvia que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> estas expectativas y, con ellas, la información transmitida, serán diferentes a la oferta de información inicial tanto en que los receptores del texto de partida y los receptores del texto final pertenecen a comunidades culturales y lingüísticas diferentes, y cada cultura y cada lengua constituyen un sistema individual.

Por otra parte, es interesante el análisis que Reiss presenta a la hora de definir los conceptos de *adecuación* y *equivalencia*. Por un lado, Reiss define la *adecuación* como «la relación que existe entre el texto final y el de partida teniendo en cuenta de forma consecuente el objetivo (escopo) que se persigue con el proceso de traducción» (Reiss y Vermeer, 1996, p. 124). Por tanto, la adecuación está relacionada con las cualidades que tiene un texto con respecto al encargo de traducción: «… el texto meta debería ser "adecuado a" las exigencias del encargo» (Nord, 2009, p. 217). La adecuación es un concepto dinámico que depende estrechamente de cada encargo de traducción. En contraposición, Reiss define la *equivalencia* como «la relación entre un texto final y un texto de partida que pueden cumplir de igual modo la misma función comunicativa en sus respectivas culturas» (Reiss y Vermeer, 1996, p. 124). La equivalencia es un concepto estático y funciona como el resultado de la acción traslativa: dos textos (TO y TT) que aportan el mismo valor comunicativo,[33] entendido este como el significado en sí, las connotaciones o el efecto comunicativo que el texto en cuestión pudiera tener. La equivalencia es «un tipo especial de adecuación, es decir, adecuación cuando la función entre el texto de partida y el final se mantiene constante» (1996, p. 125). Reiss entiende, por ende, la adecuación como el concepto genérico y la equivalencia como un tipo de adecuación: «… equivalencia significa adecuación a un escopo específico que exige que el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[33] «[B]asándose en el significado etimológico del término: *equi-valente,* es decir, "de igual valor"» (Nord, 2009, p. 217).

texto meta cumpla las mismas funciones comunicativas que el texto base» (Nord, 2009, p. 218).

Por último, cabe destacar el análisis de los tipos de textos y las categorías textuales que Reiss presenta. Por un lado, la autora hace distinción entre tres tipos de textos: complejos (que abarcan otros tipos de textos; por ejemplo, una novela también puede contener una receta de cocina), simples (por ejemplo, un parte meteorológico) y complementarios (textos que dependen de un texto primario; por ejemplo, una reseña de un libro) (Reiss y Vermeer, 1996, pp. 156-158). A la hora de la toma de decisiones por parte del traductor, el tipo de textos desempeñará un papel importante en el acto comunicativo que se esté traduciendo, por lo que la autora estima tres clases de funciones con respecto a las convenciones de los tipos de textos: como señales de reconocimiento, como desencadenante de expectativas y como señales que orientan la comprensión del texto (1996, pp. 164-166). En relación con el presente trabajo, destaca principalmente la segunda función: las convenciones de los tipos de texto como desencadenantes de expectativas. Reiss expone que, si las expectativas del destinatario se ven defraudadas, es posible que ocurran tres cosas: que el destinatario piense que el texto en cuestión es defectuoso (entendiéndose como incompleto o incorrecto), que el destinatario lo tome como una oportunidad para reflexionar sobre cómo podrían corregirse esos errores que ve o, en tercer lugar, que la comunicación que se pretendía entre el texto y el destinatario fracasara (1996, p. 165).

En cuanto a las categorías textuales, Reiss hace uso de la clasificación propuesta por Karl Bühler en 1934 (Nord, 1997, p. 37; Reiss y Vermeer, 1996, p. 179), considerando las categorías textuales como un fenómeno universal, puesto que antes de formular

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cualquier tipo de texto, el autor debe optar por una de las tres funciones comunicativas básicas: informativa o referencial, expresiva y operativa. Por tanto, existen tres tipos de textos principales correspondientes a las tres funciones mencionadas (Nord, 1997, pp. 37-38; Reiss y Vermeer, 1996, pp. 179-180): los textos informativos (el autor informa sobre hechos y fenómenos del mundo real), los textos expresivos (el autor transmite textos organizados de forma artística, rigiéndose por criterios estéticos) y los textos operativos (el autor transmite contenidos de carácter persuasivo). Además, la autora añade una cuarta categoría: los textos multimedia. Reiss se refiere con textos de categoría multimedial a aquellos que combinan textos escritos con representaciones gráficas (libros o cómics) o con música (canciones). Estos textos muestran una visible interdependencia de los diferentes medios de los que hacen uso y no se podría hacer una adecuada traducción sin tenerla en cuenta. Estos textos abarcan, pues, las tres categorías básicas (textos informativos, expresivos y operativos), debido a que cualquiera de ellos puede representarse en esta cuarta categoría (Reiss y Vermeer, 1996, pp. 183-184).

1.4.3.2. El modelo funcionalista de Nord. La teoría del escopo ha desempeñado un papel principal en la concepción del modelo funcionalista que, según Nord (1997, p. 1), se centra principalmente en la función o funciones de textos y traducciones y no tanto en las palabras con las que el TO fue elaborado. Este modelo dirige su interés a los propósitos comunicativos, teniendo en cuenta que «[c]ommunication takes place through a medium and in situations that are limited in time and place» (1997, p. 1). Establece igualmente que las situaciones no son universales, sino que dependen de una cultura que condiciona la situación comunicativa, considerándose la lengua como parte de la cultura.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los enfoques funcionalistas utilizan principalmente métodos descriptivos, como el que se propone en el presente estudio, para localizar y comparar las normas y convenciones comunicativas que resultan aceptables en las diferentes comunidades culturales (Nord, 1997, p. 2) y entienden la traducción como una «interacción comunicativa intercultural mediada y basada en un texto» (2009, p. 212). Parten igualmente de los presupuestos propios de la teoría de la acción (1997, pp. 15-26, 2009, pp. 212-220), según la cual todo acto o actitud se considera comportamiento por lo que «un ser humano no puede no-comportarse» (2009, p. 212).

Nord distingue entre dos tipos de comportamientos diferentes, los espontáneos (sin que el agente[34] lo realice a voluntad) y los intencionales, a los que denomina *acciones*. La acción es definida, por tanto, como un comportamiento intencional. Al hablar de acción como el cambio intencional de un estado a otro, si la teoría se generaliza y abarca dos o más agentes, daría lugar a una interacción. Una interacción se considera como comunicativa cuando los signos son producidos intencionalmente por un emisor y son dirigidos a un destinatario o a un receptor. Nord precisa aquí que existe una diferencia entre el destinatario original y el receptor final: el destinatario es al que el emisor dirige el mensaje en un primer momento, pero el receptor es el que finalmente recibe el mensaje, pudiendo ser el mismo destinatario al que iba dirigido originalmente o no. La autora cree relevante esta diferencia entre destinatario y receptor para el proceso traductor «porque los receptores de la cultura meta, e incluso el propio traductor (cuando traduce de la cultura-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[34] Nord afirma que los *agentes* son las personas que llevan a cambio las acciones o actividades humanas. Los agentes desempeñan papeles sociales en la comunicación y pueden ser receptores o emisores del mensaje, ya sea comunicado a través de signos verbales o no verbales (Nord, 2009, pp. 209-210).

y-lengua ajena a la nativa), no suelen formar parte del público destinatario» del TO (Nord, 2009, p. 212).[35]

Además de que las interacciones se presentan en situaciones comunicativas dentro de un espacio y tiempo delimitados, Nord enfatiza el hecho de que tienen dimensiones históricas y culturales que condicionan el comportamiento (verbal y no verbal) de los agentes y sus expectativas con respecto al texto en cuestión. El agente intermediario que facilita la comunicación rompiendo esa barrera lingüística y cultural es el traductor, llevando a cabo la denominada *acción traslativa*, que engloba no solo la traducción en sí de cualquier texto, sino también consejos interculturales u otras cuestiones en torno al TT (Nord, 1997, pp. 16-18, 2009, pp. 213-214).

Finalmente, cabe destacar a modo de resumen las principales diferencias entre los modelos funcionalistas de Vermeer y Reiss (Reiss y Vermeer, 1996; Vermeer, 2012) y Nord (1997, 2009 y 2016): los conceptos de intención y función, el concepto de lealtad y la función fática en el modelo cuatrifuncional.

Intención (*intention*) y función (*function*) no son términos totalmente equivalentes (Nord, 1997, pp. 28-29, 2009, p. 215). Vermeer proponía como sinónimos relativos los términos finalidad, objetivo, intención y función. Sin embargo, Nord prefiere diferenciar los conceptos de *intención* y *función* para evitar confusiones entre ellos. La primera diferencia es que la intención de un mensaje está relacionada con el emisor, mientras que la función real está ligada al receptor del mensaje. Si existe una gran distancia entre las situaciones del emisor y receptor, la intención inicial de traducir aspectos temporales,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[35] Nótese que en presente trabajo de investigación se aplica esta diferenciación entre destinatario y el receptor de los productos audiovisuales analizados.

locales o culturales de una determinada forma por parte del traductor (emisor del mensaje) será diferente a la que finalmente reciba el destinatario real de la traducción (el receptor del mensaje), ya que este último hará uso del TT según sus necesidades y expectativas. Cuando Vermeer, por tanto, afirma que intención y función son más o menos conceptos equivalentes, está hablando de un caso ideal en el que el traductor y los destinatarios de un TT comparten exactamente las mismas expectativas, la misma cultura, las mismas necesidades o las mismas condiciones situacionales, pero la realidad suele ser otra.

El concepto de lealtad (*loyalty*), por su parte, es clave para comprender el enfoque funcionalista de Nord (1997, pp. 123-127, 2009, pp. 219-220). Para el autor, el funcionalismo es el resultado de la combinación de dos pilares principales, la función y la lealtad, aunque a veces incluso puedan contradecirse entre ellos. Por un lado, con función se refiere a los factores que hacen que un texto se traduzca con una intención inicial teniendo en cuenta la situación del TT. Por otro lado, Nord toma en consideración las relaciones interpersonales que existen entre el traductor, el emisor del TO (el autor), los receptores del TT y el iniciador (cliente) de dicha traducción. La teoría del escopo se anuncia como un modelo universal de traducción y, por tanto, la fidelidad entre el TO y el TT queda supeditada al escopo en sí: «… the main idea of *Skopostheorie* could be paraphrased as "the translation purpose justifies the translation procedures". Now, this seems acceptable whenever the translation purpose is in line with the communicative intentions of the original author» (1997, p. 124). El problema, por tanto, se materializa cuando el encargo de traducción tiene unos objetivos comunicativos distintos o incompatibles con la intención o incluso opinión del autor del TO. Aquí, esta regla podría interpretarse como *el fin justifica los medios* (2009, p. 219): «… en una aplicación radical

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del concepto funcionalista se justificaría cualquier objetivo para la traducción de un determinado texto base.… [T]al generalización no me parece aceptable». Para Nord, la funcionalidad de un texto depende de su idoneidad para un fin determinado, mientras que la lealtad es el respeto entre las diferentes personas que conforman la acción traslativa. El traductor, por ende, es el encargado de negociar con el cliente las especificaciones del encargo si piensa que estas pueden afectar a la lealtad con los posibles destinatarios del TT o, si no fuera ese el caso, de justificar las estrategias de traducción tomadas a los posibles destinatarios de la traducción si dichas estrategias difieren de las expectativas que los destinatarios pudieran tener *a priori*.

Finalmente, se destaca la función fática en el modelo cuatrifuncional (Nord, 1997, pp. 39-45, 2009, pp. 220-225). Nord parte, al igual que Reiss, de las tres funciones básicas del modelo órgano (2009, p. 220) de Karl Bühler (la función informativa o referencial, la función expresiva y la función apelativa)[36] y le añade una cuarta función, la función fática, que la autora adapta de Jakobson (Jakobson, 1987, pp. 62-93; Nord, 1997, p. 40). En concreto, las funciones expresivas y fáticas presentadas por Nord son las que mayores diferencias presentan con respecto al modelo de Reiss. Por un lado, la función expresiva (Nord, 1997, pp. 41-42), que en el modelo de Reiss se limitaba al aspecto estético, pasa a referirse «a la actitud del emisor con respecto a los objetos y fenómenos del mundo expresada en cualquier tipo de texto» (2009, p. 223) y está subdividida en subfunciones, que se clasifican de acuerdo con lo que se está expresando. «[S]i el emisor expresa sus sentimientos o emociones subjetivas (por ejemplo, en una interjección), podríamos hablar de una sub-función emotiva» (2009, p. 223), por lo que la función expresiva está

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[36] La función apelativa corresponde aquí a la función operativa de Reiss (Nord, 1997, p. 40).

estrechamente ligada al emisor en el modelo que presenta Nord. Por otro lado, la función fática (Nord, 1997, pp. 44-45, 2009, pp. 221-222) en el modelo de Nord «depende… en gran medida de la convencionalidad de las formas (o fórmulas) empleadas» (2009, p. 222). En traducción, la dificultad reside en las diferentes culturas, que no siempre usan los mismos convencionalismos.

1.4.3.3. La traducción de textos musicales desde el funcionalismo

1.4.3.3.1. Aproximación a la traducción de textos musicales durante los siglos XX y XXI. «Vocal translation is an old art, but the interpretive feeling, skill, and craft have now expanded into a relatively new area in translation studies» (Gorlée, 2005, p. 7). La traducción vocal *(vocal translation)* a la que hace referencia Gorlée es, en palabras de la autora, una empresa imaginativa que persigue la simbiosis entre textos poéticos y musicales. Aunque es cierto que la traducción en torno a los textos musicales no ha disfrutado de gran interés en los estudios de traducción a lo largo del siglo XX (Aleksandrowicz, 2019, p. 174; Costa, 2015, p. 15; Desblache, 2019b, p. 284; Franzon, 2008, p. 374; García, 2013, pp. 84-85, 2017, pp. 2019-2210; Gorlée, 2005, p. 7; Greenall et al., 2021, p. 23; Kaindl, 2005, p. 237; Mateo, 2012, p. 115; Minors, 2021, p. 3; Tido, 2014, p. 8), afortunadamente en las últimas décadas autores como Barbera (2019), Bosseaux (2008 y 2011), Desblache (2018, 2019a, 2019b y 2021), Franzon (2005, 2008, 2015 y 2021), García (2013 y 2017), Gorlée (2005), Jun (2017), Kaindl (2005), Low (2003b, 2003a, 2005, 2008, 2013 y 2017), Mateo (2008 y 2012), Minors (2014 y 2021) o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Susam-Saraeva[37] (2008a, 2008b, 2015, 2019a y 2019b), entre otros, han centrado sus investigaciones en enmendar la escasez de publicaciones y estudios en este campo.

Muchos nombres se han dado a la acción de enfrentarse a la traducción de productos en los que existe unión entre texto y música. Términos tales como traducción equirítmica *(equirhythmic[al] translation)*, cantable *(singable translation)*, vocal o sincronizada *(synchronised translation)* son algunos de ellos (Golomb, 2005, p. 121). Golomb, sin embargo, presenta el término *Music-Linked Translation* (o MLT) «[that] refers here to an instance of verbal text "set to", or linked, aligned, or synchronised with, an instance of music, whether this setting/linking/aligning is made *a priori* by original design… or *a posteriori*» (2005, p. 122). La autora especifica que MLT es cualquier tipo de traducción que está ligada a la música, sin tener en cuenta su objetivo o escopo, sus clientes, sus usuarios (cantantes, compositores, directores, destinatarios, etc.), quién o quiénes la interpreten (solistas, coros, compañías, etc.) o, incluso, su género (ópera, musicales, música pop, etc.) (2005, pp. 124-125).

Autores como Kaindl (2005), por su parte, entienden la relación entre texto y música como un campo de estudio interdisciplinar en el que las relaciones semióticas y sociales desempeñan un papel importante, especialmente en la traducción de canciones populares. El autor parte de la idea de que la música popular está continuamente presente en nuestra vida diaria, no solo gracias a medios como la TV y la radio, sino que también se emite sin interrupción en lugares tan concurridos como tiendas y restaurantes. Las canciones populares son, por tanto, grandes medios de comunicación a través de los que se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[37] Nótese que, en relación con esta última autora, en el presente estudio se ha decidido unificar todas sus obras bajo la grafía *Susam-Saraeva*, ya que en ocasiones sus trabajos se firman como *Susam-Sarajeva* y en otras como *Susam-Saraeva.* Esta decisión ha sido tomada para evitar posibles confusiones, utilizando la grafía con la que la autora ha firmado sus últimas obras (2015, 2019a y 2019b).

articulan culturas y se transmite información a personas de diferentes bagajes lingüísticos, históricos y culturales (2005, pp. 235-236) (v. 2.2.2.2).

La falta de interés en un estudio más exhaustivo sobre la traducción de textos musicales puede deberse a los límites difusos existentes entre lo que tradicionalmente se ha entendido como traducción, adaptación o, incluso, reescritura de textos en los que la unión de letra y música está presente (Greenall et al., 2021, p. 17; Jun, 2017, p. 94; Mateo, 2012, p. 115). Además, los conceptos de autoría y *copyright*, tanto del TO como del TT, siempre presentan dificultades que en la mayoría de ocasiones influyen en el producto final (Apter y Herman, 2016, p. 25; Desblache, 2019a, pp. 195, 246; Ivarsson y Carroll, 1998, p. 122; Kaindl, 2005, p. 236; Low, 2013, pp. 241-242; Susam-Saraeva, 2008b, p. 194). Si bien es cierto que los textos operísticos habían concentrado la mayoría de las investigaciones en traducción de textos musicales hasta hace unos años (Franzon, 2008, p. 374), no han sido los únicos focos de estudio en las últimas décadas. Los musicales subtitulados y doblados que ocupan cada vez más carteleras de cine, unido al crecimiento de las diferentes plataformas digitales y el *boom* de las redes sociales, han hecho que cada vez la música sea más global y la traducción de canciones para ser exportadas a nivel internacional se haya convertido en una práctica muy habitual (Kaindl, 2005), lo que ha promovido un interés mayor por parte de los investigadores.

La traducción para representaciones de producciones musicales en general comparte las mismas restricciones técnicas que las representaciones operísticas. Sin embargo

> Different translation policies… prevail for each type of musical drama today: while most opera houses (at least in the Western world) resort to surtitles for

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> performances of foreign operas, sung translation is the norm for stage musicals in most target systems. (Mateo, 2012, p. 119)

Una de las principales razones por las que se ha optado por este cambio de modalidad (además de los aspectos económicos, siempre presentes en todo tipo de transacciones comerciales) seguramente reside en las diferencias existentes entre los destinatarios de ambos productos musicales: «…[it] may also be explained by the fact that opera seems to be more strongly associated with convention and artifice while musicals are perceived as more realistic (for instance, in singer-role matching)» (Mateo, 2012, p. 119).

De hecho, la aparición del DVD y Blu-ray, así como diferentes plataformas digitales en los últimos años (v. 2.1.5), ha hecho que la traducción de musicales cobre una nueva dimensión en su disfrute: los menús interactivos parecen ofrecer -idealmente- una variedad de opciones entre las que el usuario puede escoger. Las pistas de audio y subtítulo son concebidas para alargar el entretenimiento y disfrute del receptor final, que es dueño de sus decisiones y tiene en sus manos la oportunidad de elegir, en cada caso, la opción que más le satisfaga en cada momento (Díaz, 2002; Fundación SGAE, 1999a, p. 269; Ivarsson y Carroll, 1998, p. 27). Sin embargo, esta experiencia de disfrute sin límites *a priori* cuenta a menudo con inconvenientes: el encargo de traducción, los plazos de entrega, las exigencias del cliente, cuestiones de *copyright*, las diferentes partes implicadas en el proceso, entre otros. Son impedimentos que ensombrecen el producto final, que termina comercializándose con carencias en relación con el original (v. 1.2.3 y 2.1.6).

Pese a que las canciones para ser cantadas han gozado de relativo interés recientemente, la aparición de nuevas modalidades de difusión audiovisual ha hecho que especialistas como Low y Franzon hayan ido más allá, aplicando las doctrinas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

funcionalistas (Nord, 1997, 2009 y 2016; Reiss y Vermeer, 1996; Vermeer, 2012) a la traducción de textos musicales: la traducción de canciones debe girar en torno al escopo de traducción y, por tanto, a sus destinatarios.

1.4.3.3.2. La traducción de canciones según Low

1.4.3.3.2.1. Canciones logocéntricas o musicocéntricas. Low concibe una canción como un todo compuesto de tres componentes específicos: palabra, música y representación.[38] No hay cultura que no cuente con canciones tradicionales que representen sus valores y vivencias. Las canciones implican a personas de todas las edades, bagajes y lugares, y forman parte de la mayoría de las identidades culturales y lingüísticas que posee el ser humano. A través de sus letras se expresan emociones, se cuentan relatos, se crean historias de ficción y se entretiene. En definitiva, las canciones son textos narrativos expresivos (v. Tabla 9). Desafortunadamente, los elementos verbales no son capaces de cruzar fronteras con tanto éxito como los musicales e, incluso, los representacionales. Por ello, la traducción de canciones ha desempeñado un papel esencial en el ámbito musical, pese a que no siempre ha sido reconocida por ello. El traductor, por consiguiente, debe comprender la canción como un producto terminado e intentar hacerlo funcional en un nuevo contexto comunicativo (Low, 2017, pp. 1-3,7).

La traducción de canciones difiere en gran medida de la traducción general y suele ser «an unusually complex one, involving a hybrid genre which belongs in the per- forming arts. Song-texts… pose problems resembling sometimes those of poetry and sometimes those of drama» (Low, 2003a, p. 87). Sin embargo, la traducción de canciones para ser

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[38] En el presente trabajo de investigación, se han traducido los conceptos *perfomance* y *perfomability* (y derivados) mencionados por Low (y demás autores citados) al hacer referencia a los aspectos visuales que involucran a la traducción de canciones con los términos en español de *representación* y *representabilidad* (y derivados).

cantadas no es algo nuevo (v. 1.4.2.2): existen docenas de óperas y musicales, himnos y miles de canciones que han sido traducidas con resultados aceptables «at least sometimes» (2003a, p. 87). Por ello, Low ve especialmente interesante la traducción de canciones cómicas, dramáticas y narrativas, que deben comprenderse inmediatamente por sus destinatarios.

El autor parte de la base de que toda canción,[39] por contener componentes verbales, aunque opcionalmente estén acompañadas por instrumentos y/o elementos visuales que la completen, debe traducirse: «…songs needs voices singing words» (2017, p. 4). Pese a que la opinión general pueda plantear preguntas tan generalistas como «¿Qué importa más: la música o la letra?», Low no duda en afirmar que el traductor que se enfrenta a una canción debe centrarse específicamente en la letra de la canción que está traduciendo en cada caso y sacar sus propias conclusiones al respecto. El autor apunta que la distinción entre denominar a la música vocal *logocéntrica* y al resto, *músicocéntrica* (Gorlée, 2005, p. 8) es demasiado simplista y defiende que solo una canción donde en realidad la letra importa más que la música podría denominarse logocéntrica (Low, 2017, p. 10). Las variaciones de un tipo u otro de canciones pueden sucederse a lo largo de una misma obra o producto musical e, incluso, «a single song may shift between logocentric and music-centric sections» (2017, p. 13).

Con este fin, el traductor debe realizarse las preguntas necesarias para lograr entender el carácter logocéntrico o musicocéntrico de la canción que está traduciendo. Low presenta una serie de cuestiones claves para motivar la traducción correcta de canciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[39] Low es consciente de que el estudio de canciones normalmente se ha aplicado a otros campos diferentes a los de los musicales u óperas, pero aclara que la traducción de canciones también engloba otros géneros, como el que estudia el presente trabajo de investigación: «Besides, although the term "song" is not used for extended vocal performances like musicals or operas, much of this book is applicable to those musical-verbal hybrids» (2017, pp. 4-5).

El profesional debe analizar qué aspectos de la canción que está traduciendo inclinarán la balanza hacia una traducción que dé más importancia a la música que a la letra (musiconcéntrica) o, por el contrario, prime la letra sobre la música (logocéntrica). Low (2017, pp. 14-16) presenta una serie de cuestiones que guiarán al traductor en esta tarea, como se indica en la Tabla 13, y la Tabla 14 recoge la clasificación que el autor hace de las canciones logocéntricas, cuya traducción es indispensable para que los destinatarios puedan entender el producto musical que están disfrutando.

Tabla 13.

Cuestiones indicativas para la traducción de canciones musicocéntricas o logocéntricas según Low

¿Musiconcéntrica o logocéntrica?	**Sí/No**
1. La canción cuenta una historia	
2. La canción cuenta algún chiste verbal	
3. La canción utiliza un vocabulario rico en matices	
4. La canción ha sido escrita por un poeta famoso	
5. La canción tiene muchas estrofas diferentes	
6. La canción se canta con sinceridad	
7. Se escucha la letra por encima de la percusión y los otros instrumentos	
8. La canción se puede transcribir con claridad	
9. La canción se cantaba originalmente en la lengua del destinatario	
10. Al destinatario le interesaría el efecto combinado que produce la música y la letra	
Resultado	Mayoría de Sí →Logocéntrica Mayoría de No →Musicocéntrica

Nota. (2017, pp. 14-16).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 14.

Clasificación de canciones logocéntricas según Low

Tipos de canciones logocéntricas	¿Por qué son canciones logocéntricas?
Canciones narrativas (*narrative songs*)	La historia se transmite a través de las palabras Los personajes son caracterizados a través de estas y, sin el contenido de las canciones, la trama carece de sentido completo
Canciones cómicas (*comic songs*)	La música puede ayudar a crear el ambiente cómico, pero no puede contar un chiste: las palabras cobran un cariz esencial
Canciones dramáticas (*dramatic songs*)	Sientan las bases de lo que está ocurriendo en la escena Dentro de este tipo de canción dramática se sitúan las canciones de personajes en primera persona (*first-person character songs*): monólogos dramáticos que suceden a lo largo de la trama y que describen sentimientos o situaciones del personaje
Canciones protesta (*protest song*s)	La música puede ayudar al desarrollo de la escena, pero no transmite el mensaje clave que se está defendiendo en la canción
Canciones dialogadas (*dialogue songs*)	Hay un mensaje que necesita traducirse independientemente de la música que lo acompañe
Canciones satíricas (*satirical songs*)	No se puede entender el mensaje si el traductor no opta por una buena estrategia a la hora de plasmar la sátira en la canción, aunque haya que sacrificar la integridad musical

Nota. (2017, pp. 10-14).

Aunque solo algunas canciones parten de poemas, es cierto que la mayoría de las canciones podrían describirse como poesía oral. Si tomamos la clasificación de Reiss (Nord, 1997, pp. 37-38; Reiss y Vermeer, 1996, pp. 179-180) de textos expresivos, informativos y operativos, por tanto, la canción se incluye en la primera categoría (v. 1.4.3.1). Esta clasificación se centra más en los elementos expresivos, y no en los elementos verbales de la letra que quiere transmitir al destinatario: «Song texts are oral texts. … Therefore your assessment of what the ST [source text] is *doing or trying to do* needs to be based on the music as well as the words» (Low, 2017, p. 21). Un traductor debe escuchar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la canción completa y visualizar la situación comunicativa donde esta se encuentra (videoclip, escena del musical, etc.) para ofrecer un producto final de calidad: «It would be very strange for anyone to translate songs by a famous group like Queen without watching on video the performances of Freddie Mercury» (2017, p. 21).

Low parte de la idea de que toda canción puede encontrar un equivalente, ya sea mediante la traducción en sí, la adaptación de la letra a la cultura del TT o, incluso, reemplazando el TO por otro totalmente diferente que funcione mejor con la música original.[40] Por tanto, para poder alcanzar la máxima fidelidad posible (Low, 2005, p. 186, 2013, p. 231, 2017, p. 114) y cumplir con el escopo de traducción, hay que tener en cuenta una serie de elementos esenciales a la hora de enfrentar la traducción de una canción que pueden desencadenar problemas de comprensión. La letra de una canción, a pesar de todo, puede canalizar sentimientos tan extremos que van desde la tristeza más absoluta hasta la alegría más exultante, por lo que el lenguaje más coloquial y las expresiones del día a día tienen más cabida en ellas que una lista de hechos objetivos con un lenguaje informativo. Se necesita de una especial sensibilidad y experiencia para lograr transmitir todos los matices a los destinatarios del TT (2017, pp. 25-26). Consecuentemente, Low hace una clasificación general de aquellos elementos que se deben tener en cuenta a la hora de enfrentarse a una traducción de canciones, como indica la Tabla 15. El traductor será el encargado, por tanto, de analizar todos estos aspectos y tomar la decisión que crea más pertinente siempre teniendo en cuenta el encargo y el escopo de la traducción:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[40] Low (2013) defiende la existencia de una clara distinción entre traducción, adaptación y reescritura o reemplazamiento del TO por otro (*replacemetnt text*).

> In the case of a song, this means consideration and re-consideration of the prospective listeners to the translated song, of their situation in a different cultural polysytem and of their ability to comprehend and appreciate the song in the limited time (perhaps less than three minutes) during which they are hearing it (2005, p. 186).

Tabla 15.

Clasificación general de elementos que se deben tener en cuenta a la hora de traducir la letra de una canción según Low

Problemas principales
Lenguaje subjetivo (elementos autobiográficos, dramáticos, intrínsecos del personaje)
Significado, contenido e intención (sentido del texto)
Lenguaje poco convencional (dialectos, sociolectos, jergas, coloquialismos)
Elementos culturales (alusiones, cultura local)
Peculiaridades de la lengua del TO con respecto a la del TT (orden de palabras, sinónimos, estructuras sintácticas)
Otros problemas
Ambigüedad
Arcaísmos
Eufemismos
Expresiones hechas
Contenido en otras lenguas
Oraciones incompletas
Ironía, humor y palabras malsonantes
Metáforas y comparaciones
Neologismos
Repeticiones y rima

Nota. (2017, pp. 25-37).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.4.3.3.2.2. La traducción de canciones para ser leídas

> When a song will be performed in a language unfamiliar to most of the audience, some kind of translation must occur, because otherwise the verbal elements of the song will be lost. They may not be totally lost, since a good performance can communicate something of the song's mood, but they will be largely lost: those who say: «I don't understand Spanish, but I understand that song» are mistaken. (Low, 2017, p. 40)

Low afirma que el enfoque funcionalista de Vermeer (Reiss y Vermeer, 1996) y la teoría del escopo (v. 1.4.3.1 y 1.4.3.2) pueden aplicarse a la traducción de canciones de la misma forma que se ha estado aplicando a las canciones publicitarias con objetivos persuasivos y con clientes que financian las campañas (Low, 2017, p. 40). Al ser textos aparentemente expresivos, el concepto de funcionalidad puede parecer poco convencional en este sentido, pero Low expone este modelo reflejando así las dos partes principales implicadas en el proceso, esto es, el traductor y los destinatarios para los que se crea en realidad la traducción: «The standard will not be intertextual coherence but adequacy or appropiateness with regard to the *skopos*» (Nord, 1997, p. 33). Bajo el enfoque funcionalista, Low hace hincapié en las diferentes modalidades en las que una canción puede estar traducida: cuando el TO es una canción cantada, pero el TT es leído, y el traductor debe cambiar de un medio (el oral) a otro (el escrito) (Low, 2017, p. 41). En la Tabla 16, se refleja la clasificación por escopo y tipo de traducción que el autor propone.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 16.

Clasificación del escopo en la traducción de canciones para ser leídas según Low

Escopo	Tipo de traducción
Estudios de traducción	Palabra por palabra
Programa impreso (óperas, conciertos)	Comunicativa
Información impresa del CD y página web del cantante	Semántica
Sobretítulos y subtítulos	Comunicativa
Introducción hablada	Ideas claves (*gist*)

Nota. (2003b, pp. 101-106, 2017, pp. 41-61).

En cuanto a la traducción de canciones para ser leídas en pantalla, ya sea en recitales operísticos (sobretítulos) o en TV y DVD (subtítulos), Low defiende la idea de que ambas modalidades de traducción, aun teniendo distintos escopos de traducción, comparten similitudes especialmente en lo que respecta al tipo de traducción que generalmente el traductor debería perseguir: una traducción comunicativa, que transmita las ideas claves y que sea comprensible para unos destinatarios que buscan el disfrute y el entretenimiento de lo que están viendo. Así, el traductor se alejaría de una traducción más semántica que, por el contrario, tiende a usar el mismo nivel lingüístico del autor que escribió la canción original (y no de los destinatarios) y que, por tanto, aspectos como la rima no tendrían cabida en el TT (Low, 2008, p. 1, 2017, pp. 48, 56-57).

1.4.3.3.2.3. La traducción de canciones para ser cantadas.[41] Las metáforas como parte de entender el proceso de creación que conlleva la traducción de canciones son la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[41] Low es consciente de que los distintos criterios de traducción pueden diferir entre las diferentes fuentes y lenguas. Aunque basa sus estudios en traducción al inglés generalmente de lenguas como la alemana o la francesa, es consciente de que «many of… [these] ideas are relevant to other European languages; and… that every language and language pair will possess specific problems» (Low, 2003a, p. 88).

base del estudio de Low, y así lo demuestra al comparar la traducción de canciones para ser cantadas con una travesía en barco: un TO en una lengua determinada de un país decide viajar a otro, atravesando océanos revueltos y sufriendo adversidades que a menudo complican el camino hacia el destino previsto. Por ello, el buque que partió del puerto original (TO) llega al puerto del país destino (TT) transformado, tras haber perdido elementos de la lengua del TO en esta travesía tan ardua: vocales y consonantes, orden de las palabras, estructuras gramaticales, exacto número de caracteres y sílabas y, por consiguiente, el significado completo y preciso que traía del puerto de origen. El papel del traductor, apunta Low, no es el de asegurar que todos los elementos del buque lleguen intactos al puerto de destino; su trabajo es el de asegurar que los objetos más valiosos, los esenciales para transmitir el mensaje, lleguen con vida a sus destinatarios, incluso si se tiene que desechar algún elemento a expensa de otro durante la travesía (Low, 2017, p. 63).

Esta comparación entre el TO y el TT con respecto a la traducción de canciones sienta las bases de su modelo práctico de escopo y precede a su metáfora más aclamada (Low, 2005, pp. 191-192): Low considera que la traducción de una canción para ser cantada es comparable a un pentatlón,[42] donde el objetivo es conseguir la máxima puntuación entre todas las pruebas deportivas que lo componen. Dependiendo de la dificultad, en unos criterios se obtendrá mejor puntuación que en otros, pero lo importante será finalmente el resultado y el equilibrio entre todas las diferentes fases implicadas; esto es, lograr el escopo de traducción deseado. El traductor será el encargado de llevar a cabo este equilibrio entre

[42] En palabras de Low: «Olympic pentathletes must compete in five events, and optimize their scoring overall –they must not omit to train for javelin and discus, and they must hold some energy in reserve for the 1,500 metres. So they sometimes choose to come second or third in one event, keeping their eyes on the whole day's challenge. According to this metaphor, the translator of a song has five events to compete in –five criteria to satisfy– and must aim for the best aggregate» (2003a, p. 92).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los diferentes criterios de traducción, aspectos que lo guiarán tanto a nivel micro como macrotextual. El principio del pentatlón lo conforman los criterios de cantabilidad,[43] sentido, naturalidad, ritmo y rima del texto que se está traduciendo (2005, pp. 191-199, 2008, pp. 5-17, 2017, pp. 79-111):

- Cantabilidad (*singability*): Low concibe el término de cantabilidad como «relative ease of vocalisation» (Low, 2017, p. 81), es decir, que la canción sea fácil de cantar con relación al valor de las notas musicales (Franzon, 2008, p. 374). Pese a ser un criterio pragmático, debe tener carácter prioritario en la traducción, ya que la canción debe ser «a usable product» (Low, 2003a, p. 93 y 2005, p. 192). El traductor debe tener en mente el concepto de *performability* o representabilidad, esto es, que la canción forme parte de un todo (vestuario, lenguaje corporal, iluminación) y funcione como tal: «… it must function effectively as an oral text delivered at performance speed - whereas with a written text the reader has a chance to pause, reflect or even re-read» (2005, p. 192). Al ser un modelo flexible con respecto a los demás criterios que lo componen, como la rima, hay altas probabilidades de que el traductor pueda salir airoso en este apartado (2008, p. 13).
- Sentido (*sense*): Low entiende el sentido de un texto como la precisión semántica, es decir, la transmisión del significado, contenido e intención. Si bien la precisión semántica es esencial en la traducción de textos meramente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[43] La traducción al español de *signability* como *cantabilidad* está abalada por los trabajos más recientes de investigación en este campo (Costa, 2015; García, 2013; García, 2016; Morales, 2016; Tido, 2014; Vargas, 2015).

informativos, por ejemplo, las dificultades que presentan la traducción de canciones provocan que exista una mayor manipulación del sentido y el traductor tenga que tomar mayores libertades con respecto al TO (Low, 2003a, pp. 92-94 y 2013, p. 230). Puede que el traductor no consiga transmitir al cien por cien ninguno de estos tres elementos (significado, contenido e intención), pero la prueba general podría superarse si lograse una puntuación alta en otra de las cuatro categorías restantes; la flexibilidad entre las diferentes categorías es la clave dentro de este modelo (2003a, p. 96, 2005, p. 192, 2008, p. 6 y 2017, p. 87).

- Naturalidad (*naturalness*): Low entiende un texto natural cuando este da la impresión de haberse creado de manera espontánea en la lengua del TT, todo lo contrario del *translationese*:[44] «… in a sense the translator needs to deceive: you need to give the false impression that your TT [target text] was the original text, and even -ideally- that is predated the music» (Low, 2017, p. 88). Aunque las letras de las canciones no suelen caracterizarse por ser textos que utilicen el lenguaje más natural (2008, p. 16), el TT debe dar la impresión general de que la música se ha creado específicamente para él; en ocasiones, puede considerarse una tarea compleja e incluso imposible (2005, p. 185). Toda canción, consecuentemente, debe traducirse con el objetivo principal de que la letra se comprenda a la vez que se está cantando. Las traducciones hechas para ser cantadas no cuentan con el mismo tiempo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[44] Low contrapone el concepto de *naturalidad* al de *translationese*, que define como el resultado de errar a la hora de crear una traducción natural en el TT y evaluar, por tanto, el TO en su totalidad. Normalmente, se produce por tener como único objetivo mantener la precisión semántica, sacrificando los demás criterios de traducción (Low, 2003a, p. 95, 2005, p. 195, 2008, p. 16, 2017, p. 65).

para procesar la información que las canciones traducidas para ser leídas, que permiten una lectura más atenta e, incluso, una relectura (2003a, p. 95, 2005, p. 196).

- Ritmo (*rhythm*): Low concibe el ritmo como *the rhythm of the music* (Low, 2017, p. 95); no es el ritmo de las palabras habladas, sino el ritmo referente al pulso, al compás y a la duración de las notas. El traductor debe respetar en gran medida el ritmo preexistente de la canción original, que a menudo se relaciona con mantener el mismo número de sílabas en el TT. Sin embargo, en la práctica no siempre es posible y el traductor deberá elegir cuándo sustraer o añadir una sílaba de más dentro de los márgenes que permita la canción (2003a, p. 97, 2005, pp. 196-197, 2008, p. 15).
- Rima (*rhyme*): Low apunta que el traductor debe considerar si una traducción rimada es la mejor opción para la cultura y destinatarios del TT desde el principio (Low, 2003b, p. 92, 2005, pp. 198-199, 2008, pp. 1-2, 2017, pp. 103-104). Se descarta aquí, por tanto, que se traduzca un texto con rima cuando el TO no la contuviera o que, por el contrario, se rime una canción dirigida a unos destinatarios que normalmente no acogen bien este tipo de traducciones (2008, pp. 1-2). Muchos traductores a lo largo de los años han prestado demasiada atención a este criterio y lo han situado por encima de criterios como el de naturalidad, lo que ha traído consecuencias poco favorecedoras (2003a, p. 90, 2008, p. 16, 2017, p. 103).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ningún criterio puntúa *a priori* más que el que lo antecede o precede[45], ya que «a deviation in one area may have great compensating benefits in another» (Low, 2008, p. 12). El traductor debe darle la importancia relativa que considere a cada criterio y evaluar el grado de cantabilidad, naturalidad, sentido, ritmo y rima que debe o puede aportar a la canción, qué elementos de la canción original deben estar en la traducida y cuáles son más dispensables y, sobre todo, hacer un análisis individual de cada canción del producto audiovisual y no aplicar una regla general para todas las que se traduzcan, ya que cada caso es diferente y necesita, por tanto, de diferentes técnicas de traducción (2003a, p. 99). El objetivo principal de la traducción, su escopo, es obtener la mayor puntuación posible en cada criterio de traducción para finalmente obtener el efecto deseado a nivel textual:

> A song-text is in essence an oral text, not a written one; and the TT [target text] is not worth making unless it meets a normal requirement of this *skopos*, namely that it can be understood during performance while the song is sung at the tempo largely predetermined by the composer. (2017, pp. 109-110)

El autor añade, finalmente, la posibilidad de expandir este pentatlón a un sexto criterio de traducción, dando paso a un exathlón, según se muestra en la Tabla 17, cuando las canciones analizadas forman parte de producciones tales como óperas o producciones musicales. Este criterio recibiría el nombre de «stage effectiveness», «dramatic performability» o «dramatic effectiveness» en palabras de Low (2005, p. 211, 2017, p. 110) y vendría a complementar lo mencionado por el autor sobre la cantabilidad en relación con su representabilidad (vestuario, lenguaje corporal, iluminación) (2017, p. 110):

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[45] Low realiza varios análisis de traducción puntuados teniendo en cuenta este modelo más detalladamente (2008, pp. 17-18).

> One distinctive feature is that the singers are playing roles of fictional world, performing in character and in costume; they are required to "think what they are singing, to live the lives of the people they are playing on the stage"…. Another feature is that the song-lyrics form a part in the overall storyline and dramatic characterisation.

Tabla 17.

Principio del exathlón para la traducción de canciones en producciones musicales[46] *según Low*

Criterio de traducción	**Objetivos del criterio de traducción**
Cantabilidad (*singability*)	Que sea fácil de cantar con relación al valor de las notas musicales (*usable product*)
Sentido (*sense*)	Que transmita el significado, contenido e intención
Naturalidad (*naturalness*)	Que dé la impresión de ser un texto creado de manera espontánea en la lengua del TT
Ritmo (*rhythm*)	Que refleje el ritmo de la música: pulso, compás y duración de las notas
Rima (*rhyme*)	Que refleje la rima en la medida de lo posible Se requiere una reflexión previa sobre si se debe anteponer a otros criterios como el de sentido
Efectividad dramática (*dramatic effectiveness*)	Que refleje los valores puestos en escena

Nota. (2003a, 2005, 2008 y 2017).

Una vez presentados los diferentes criterios dentro del principio del pentatlón/ exathlón de Low, el autor expone lo que él llama *the Fidelity Paradigm*, que puede

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[46] Se entiende aquí como *producción musical* aquella producción que engloba más de una canción e implica una puesta en escena concreta dentro de la obra, como es el caso de óperas y musicales, ya sean obras de teatro musicales o películas musicales.

compararse en gran medida con los conceptos de fidelidad (*fidelity*) y formato (*format*) presentados por Franzon (2005, pp. 266-268) e incluso con el concepto de lealtad (*loyalty*) apuntado previamente por Nord (Low, 2013, p. 241; Nord, 1997, p. 125) (v. 1.4.3.2): el TT debe respetar el texto y a las ideas del autor del TO (Low, 2017, pp. 114-115). Sin embargo, en ocasiones el traductor recurre a adaptar el TO para conseguir el escopo deseado y es aquí donde pueden surgir dudas entre qué se considera adaptación y qué traducción.[47] En palabras de Low (2017, p. 116): «A translation is a TT [target text] where all significant details of meaning have been transferred. An adaptation is a derivative text where significant details of meaning have not been transferred which easily could have been». Low afirma que el traductor les debe a sus destinatarios ser riguroso a la hora de publicitar su trabajo como una traducción o una adaptación de la canción en cuestión (2013, p. 237).

La traducción de canciones, ya sea para ser cantadas o para ser leídas, entraña unas dificultades que no comparte con otros textos de carácter más general (v. 1.3, 1.4.1, 1.4.3.3.2.1 y 1.4.3.3.2.2), e incluso puede asemejarse a una competición olímpica en la que la puntuación resultante de las diferentes fases implicadas conforma el resultado final. Sin embargo, si hay un aspecto de la traducción de canciones que no puede compararse con un pentatlón o exathlón es el plazo de finalización: todas las etapas, todos los criterios de traducción, no tienen por qué llevarse a cabo en el mismo día. Por el contrario, idealmente el traductor debería dedicar varios días a la traducción y revisión del texto (Low, 2003a, p. 210, 2005, p. 211); plazos de tiempo que, en la mayoría de ocasiones, vienen impuestos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[47] Low además añade una tercera distinción, que denomina *replacement text*: «The fact that the new text has non-semantic similarities (rhythm, etc.) is not a sufficient reason to speak of translation or adaptation. This kind of rewriting falls outside all the normal understandings of the word "translating" (transfer of message or meaning), so it is no surprise that it has seldom been mentioned in the literature on translation studies.… My term "replacement text" simply refers to such a text written for a song which had words already» (2013, pp. 238-239).

por el encargo de traducción y no dejan mucho margen de maniobra al traductor del producto musical en cuestión (Costa, 2015, p. 20; Franzon, 2008, p. 378; Vargas, 2015, p. 24) (v. 1.2.3).

1.4.3.3.3. La traducción de canciones según Franzon

1.4.3.3.3.1. Fidelidad y formato. Franzon concibe una canción como «a piece of music and lyrics -in which one has been adapted to the other, or both to one another- designed for a singing performance» (Franzon, 2008, p. 376) y parte de la base de que «we need to bear in mind that lyrics can be translated for the purpose of understanding rather than singing» (2021, 16). El autor comparte la opinión de Low (2017, p. 40) afirmando que la traducción de canciones está intrínsecamente ligada al escopo del TT, esto es, una traducción funcional debe tener en cuenta principalmente el propósito, el objetivo que se pretende alcanzar (Franzon, 2005, p. 263): «… [a] song lyric translation… [is] a text that is similar to its source text in aspects relevant to its target culture presentation as a staged narrative to music».

Franzon también coincide con Low (v. 1.4.3.3.2.1) en el hecho de que la traducción de canciones no puede definirse de la forma lingüista y tradicional que caracteriza a una traducción general, ya que una traducción general consiste en sustituir el material textual del TO por su equivalente material del TT (Franzon, 2005, p. 263) (v. 1.1 y 1.3). Para Franzon, la traducción de canciones se asemeja más a una labor de *creative transposition*, usando el término de Jakobson (Apter y Herman, 2016, p. 58; Franzon, 2005, p. 263), o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incluso a una adaptación:[48] «In song translation, adaptation may well be the only possible choice» (Franzon, 2005, p. 265).

Franzon concibe las unidades funcionales por Reiss y Vermeer (1996) y Nord (1997) (v. 1.4.3.1 y 1.4.3.2) como una forma de ampliar la atención más allá de la superficialidad del texto y darle cabida tanto a las intenciones del autor original como del contexto[49] donde se lleva a cabo la función del TT: «As in the *skopos* theory, the adequacy of the target text for the new purpose (intratextual coherence) is given priority over its optimal likeness to the source text (intertextual coherence)» (Franzon, 2005, p. 267).

En su propuesta, Franzon considera que los conceptos de fidelidad[50] (*fidelity*) y formato (*format*) ayudan en gran medida al proceso traductor debido a las dificultades que a menudo presenta el TT con respecto al TO. En este caso, el autor entiende el concepto de fidelidad como aquello que distingue una canción traducida del resto, y el formato como aquello que puede transformar una traducción literal -que resulta inútil en su función- en una traducción cantable y que puede interpretarse (Franzon, 2005, pp. 266-268).

Para Franzon, tanto el concepto de fidelidad como el del formato son elementos intrínsecos que conforman el escopo del TT. El autor afirma que el formato de la letra de canciones se asimila a lo propuesto por Nord (1997, pp. 47-52) en su distinción entre traducción documental y traducción instrumental.[51] El propósito del TT es ser un

---

[48] Autores como Low (2013) o Apter y Herman (2016, pp. 57-71) debaten en mayor profundidad sobre la diferencia entre traducción y adaptación.

[49] A este respecto, el autor entiende que «[l]yrics are seen as surrounded by various ontologically grounded (but also cognitively aprehended, of course) forms of situational information, spanning from the most immediate context, that is musical context, via the functional context (as constituted by the purpose of the translation), to various forms of sociocultural context, encompassing ideologies, the temporal dimensión, institutions, audiences, and so on» (Franzon, 2021, p. 18).

[50] Franzon se basa en la teoría de Low de *the Fidelity Paradigm* y en su concepto de lealtad (*loyalty*), que tienen origen a su vez en la teoría funcionalista de Nord (Low, 2013, p. 241; Nord, 1997, p. 125) (v. 1.4.3.3.2.3 y 1.4.3.2).

[51] Nord distingue entre dos tipos de procesos de traducción y, por tanto, dos tipos de traducción: el proceso documental («producing in the target language a kind of document of (certain aspects of) a communicative interaction in which a source-culture sender communicates with a source-culture audience via the source text under source-culture conditions»)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

instrumento de comunicación en la cultura a la que se está traduciendo y en el que el TO ejerce una función de modelo a seguir más que de un documento completo que contiene la información original (Franzon, 2005, p. 267). En un musical, por ejemplo, la narrativa se presenta en canciones, lo que conlleva una alta carga de significado dramático. Por tanto, la escena se ve modulada por cada canción que aparece y la canción se convierte en un instrumento heurístico que ayuda a definir la historia que se está transmitiendo (2005, p. 270).

Además de los conceptos de fidelidad y formato, Franzon distingue entre los dos modos en los que se presentan las canciones en un producto musical: música extradiegética (*non-diegetic song*) y música diegética (*diegetic song*) (Franzon, 2005, p. 271), que considera que desempeñan un papel primordial en la traducción de canciones. La primera hace referencia a las canciones que no pertenece al mundo de ficción en sí de los personajes y se añade de manera artificial al desarrollo de la acción (De Lucas, 2017). En cuanto a la música diegética, se caracteriza por conformar las canciones que pertenecen a la ficción que están representando y cuyos personajes son conscientes de ello (Desblache, 2019b, p. 288). Franzon afirma que esta última categoría puede presentar monólogos internos con personajes que creen que están solo pensando y, por otro lado, personajes que saben que están cantando en la escena.[52]

1.4.3.3.3.2. Las cinco variantes en la traducción de canciones. Teniendo en cuenta el escopo, la finalidad y el formato previamente analizados, la traducción ideal de una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y el proceso instrumental («producing in the target language an instrument for a new communicative interaction between the source-culture sender and a target-culture audience, using (certain aspects of) the source text as a model») (Nord, 1997, p. 47).

[52] Franzon se refiere aquí a las canciones que Low denomina *first-person character songs* (Low, 2017, p. 12) (v. 1.4.3.3.2.1).

canción se entiende como aquella versión de una canción que permite que los valores esenciales de la original (música, letra y representación)[53] se puedan reproducir en la lengua del TT. Sin embargo, en la práctica esto es «an imposible ideal» (Franzon, 2008, p. 376). Para evitar una clasificación de traducción correcta o incorrecta, Franzon modifica de alguna forma esta definición previa afirmando que una canción puede considerarse traducción si es una versión de una canción original que permite que algunos de los valores esenciales -que no todos- de la canción original y/o su letra y/o su interpretación se reproduzcan en el TT. Con esta definición, Franzon presenta una clasificación de traducción de canciones (2008, pp. 376-389) que él mismo reconoce que es puramente teórica, de manera que será el encargo de traducción el que dicte finalmente qué opción u opciones de traducción serán las más adecuadas (2008, p. 377):[54]

- No traducir la canción (Franzon, 2008, pp. 376-378): Franzon cita a Holz-Manttari (2008, p. 377) al considerar que esta opción sigue siendo una *translational action* en sí, ya que el traductor puede decidir qué necesita traducción y qué no.[55] Según Franzon, el encargo de traducción, y en algunas ocasiones el traductor, elige traducir los diálogos, pero no las canciones. Esta opción puede deberse a que se presupone que la letra de las canciones no es relevante para la trama (como, por ejemplo, las canciones que sirven como banda sonora de fondo, que no suelen traducirse), porque mantenerlas en la lengua original puede ayudar a aumentar la autenticidad

[53] Franzon utiliza el concepto de *sung perfomance* como equivalente a los conceptos de *performance* y *perfomability* mencionados por Low (2017), por lo que se ha creído conveniente mantener la misma traducción al español.
[54] Nótese que estas variantes en la traducción de canciones son estrategias a nivel macrotextual (Greenall et al., 2021, pp. 29-33).
[55] De hecho, frecuentemente ni siquiera el traductor es el agente que decide qué traducir (Franzon, 2015, p. 345; García, 2013, p. 89; Nord, 1997, p. 21; Vermeer, 2012, p. 192) (v. 1.2.3).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la canción o porque, simplemente, el traductor dispone de plazos de entrega muy ajustados y no tiene tiempo para traducirlas (2008, p. 378). Según Aleksandrowicz (2019, p. 175), esta opción es la más utilizada en la traducción de textos audiovisuales.

- Traducir la canción sin tener en cuenta la música (Franzon, 2008, pp. 378-379): el traductor traduce la letra de la canción solo prestando atención a su significado, a su contenido puramente semántico. Se traduce estrictamente el sentido de la letra y no se consideran aspectos tales como la prosodia o el ritmo. Al igual que en el caso anterior, se asume que los destinatarios son conscientes de la canción original y de su forma musical. Es una opción que se adopta frecuentemente en el subtitulado de cine y TV (2008, p. 379, 2015, pp. 335-336) (v. 1.2.2).
- Reescribir la letra para la música original sin tener en cuenta la letra de la canción original (Franzon, 2008, pp. 380-381): aunque no exista una traducción en sí de la letra de la canción, sigue siendo una acción traslativa, debido a que es «a result of importation and marketing of musico-verbal material between languages and cultures» (2008, p. 380). Según el autor, esta sea probablemente la opción más extendida a la hora de exportar canciones populares en el mercado internacional. Franzon, por tanto, presenta un modelo opuesto al de Low, que defiende que una traducción es la que transmite el significado completo del TO y, por el contrario, reescribir

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una canción sin tener en cuenta la letra original entraría dentro de lo que él entiende como *replacement text* (Low, 2013, 2017, p. 116).[56]

- Traducir la letra y adaptar la música en consonancia (Franzon, 2008, pp. 381-386): en contraposición a la opción anterior, existen producciones en las que las letras de las canciones son más importantes que la música y, consecuentemente, esta última puede ser cambiada[57] e incluso necesitar un compositor nuevo. Dependiendo del encargo de traducción y los medios disponibles, el traductor tendrá que optar o no por crear una traducción de la letra que obligue a cambiar la música por completo.
- Adaptar la traducción a la música original (Franzon, 2008, pp. 386-388): se elige esta opción cuando el traductor no puede cambiar la música de una canción y debe crear (en la mayoría de las ocasiones) un equivalente funcional de la original. Una traducción para ser cantada debe concordar con la música y la situación en la que se representará, incluso cuando la traducción intente reflejar el TO en su totalidad. Este tipo de traducción es frecuente en películas dobladas, en las que ningún elemento visual ni musical puede alterarse. Además, aspectos contextuales como la sincronización labial, por ejemplo, son claves en este tipo de traducción (v. 1.2.1). Función y representación son de vital importancia en la traducción

[56] Recientemente, autores como Susam-Saraeva han seguido investigando al respecto y ampliando este concepto de una forma más holística. Por ello, esta autora propone el término *interlingual cover songs* que, en sus palabras, «clearly denotes the change from one language/culture to another, while adequately covering all the various linguistic activities which may be deployed during the process: translation, adaptation, appropiation, and rewriting of the lyricsw from scratch» (Susam-Saraeva, 2019a, p. 43).

[57] Franzon hace referencia aquí especialmente a textos religiosos (2008, p. 382).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de canciones para ser cantadas, respetando la letra de la canción original y evaluándola dentro del contexto de traducción y su escopo.

1.4.3.3.3.3. El concepto de *singability*: un modelo de análisis en capas. La traducción de canciones suele estar incluida en un encargo de traducción más general, como parte de un proyecto para una obra teatral, el subtitulado de una película, el sobretitulado de una ópera o alguna publicación en la que se citen letras de canciones. Normalmente, no son solo traductores especializados en traducción de canciones, sino que todo tipo de profesionales hacen frente a esta tarea: desde traductores no especializados hasta cantautores, cantantes, especialistas en ópera, escritores de obras de teatro o, incluso, fans (Franzon, 2008, pp. 373-374).

Por ello, el modelo de análisis de Franzon comienza por plantearse[58] una serie de preguntas esenciales antes de abordar los resultados del TT y extraer las conclusiones al respecto, ya que estas estarán ligadas a las respuestas de las cuestiones siguientes (2005, p. 271 y 2008, p. 374): quién le canta a quién; cuántas personas cantan y si son conscientes de ello; qué elemento prevalece en mayor o menor medida, si el contenido narrativo, la interacción entre los actores o la propia representación; y, por último, si la traducción de la canción es para ser cantada o para ser leída, en qué medio y en qué formato. El encargo de traducción, por tanto, daría la respuesta a esta última cuestión: «… if the purpose is simply to understand a foreign song's lyrics, a semantically close, prose translation will do. But if a song is to be performed in another language, the assignment calls for a "singable" target text» (Franzon, 2008, p. 374).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[58] Aunque vistas desde otro enfoque, esta lista de preguntas podría asemejarse a las mencionadas por Low (2017, pp. 25-37) (v. 1.4.3.3.2.1).

El autor presenta el concepto de *singability* o cantabilidad con dos vertientes: por un lado, apunta el concepto más restrictivo de Low, que define una buena traducción de una canción como «easy to sing» (Low, 2005, pp. 192-194) (v. 1.4.3.3.2.3) y, por otro lado, Franzon aporta la concepción de cantabilidad más amplia de Lerner teniendo en cuenta la funcionalidad de la canción (Franzon, 2008, pp. 374-375):

> For Lerner, unsingable meant unperformable …. In Lerner's case, the melody seemed to have called for an unrhymed poetic form. Here singability means not just 'easy to sing' but something akin to the way skopos theory describes a good translation: suitable in every relevant way for the particular purpose.

Ambas concepciones del concepto de cantabilidad confluyen en entenderlo como «the attainment of music-verbal unity between the text and the composition» (Franzon, 2008, p. 375). En otras palabras, es lo que hace que una traducción trascienda y transmita letra y música en su conjunto. El traductor de la canción, en consecuencia, se enfrenta al hecho de elegir entre ser fiel al letrista (priorizando las palabras) o al compositor (priorizando la música). Teniendo como base la teoría del escopo de Nord (v. 1.4.3.2), la fidelidad está subordinada a la función, es decir, el factor que determina las decisiones y elecciones del traductor será únicamente el objetivo final del TT. Por tanto, Franzon afirma que este principio es aplicable a la traducción de canciones, donde la funcionalidad está altamente presente en el contexto al que se aplica, una representación cantada; contexto que en la mayoría de las ocasiones presenta dificultades propias del medio multimodal al que pertenece (v. 1.3), con restricciones visuales, temporales o espaciales (2008, p. 375).

Una *singable translation* o una traducción cantable se entiende, por tanto, como una canción que se puede cantar, que es idónea para ser cantada o que es fácil de cantar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hasta el siglo XX, la traducción cantable (frecuentemente óperas o canciones artísticas y recitales), se distinguía de la canción no cantable, esto es, una traducción más prosaica y literal, creada para leerse en libretos o libros de música (Franzon, 2015, p. 333). Sin embargo, a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI, esta distinción deja de ser tan clara con la aparición de nuevos avances tecnológicos y el uso de los subtítulos y sobretítulos, añadiendo más variedad a esta práctica (v. 1.1). Para entender a qué se refiere el término cantable, hay que comprender abiertamente qué elementos hacen falta para que la traducción de una canción sea en realidad cantable (2015, p. 333). El concepto presentado por Low (2017, p. 81) (v. 1.4.3.3.2.3) de cantabilidad es un concepto en esencia ambiguo, debido a las múltiples interpretaciones del término que existen (Franzon, 2008, p. 397). Se puede entender la cantabilidad acorde a tres conceptos: un concepto más tradicional (sinónimo de una traducción centrada en la vocalización), un concepto más genérico (relacionado con la equivalencia prosódica y poética) y, por último, un concepto práctico (en el que existe una concordancia armónica entre letra y música).

Franzon, a diferencia de Low (2017, p. 81), que concibe la cantabilidad de la forma más tradicional -«relative ease of vocalisation»-, prefiere la tercera definición del término y presenta un modelo de análisis que contiene las tres funciones (o capas) principales: la equivalencia[59] prosódica (*prosodic match, prosodic fit*), la equivalencia poética (*poetic match, poetic fit*) y la equivalencia semántico-reflexiva o músico-semántica (*semantic-reflexive match, musico-semantic fit*). Dependiendo del tipo de traducción (canciones para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[59] En el presente trabajo, se ha tomado la traducción al español de los términos en inglés *prosodic match*, *poetic match* y *semantic-reflexive match* siguiendo la traducción empleada en diferentes trabajos de investigación en los últimos años (Cotes, 2005; Tido, 2014; Vargas, 2015). Franzon también hace referencia a estos conceptos como *prosodic*, *poetic* y *músico-semantic fit* (Franzon, 2015), en cuyos casos también se ha utilizado la misma traducción al español *(equivalencia)* por considerarlo conceptos similares en español.

publicación impresa, subtítulos, canciones para ser cantadas, etc.), los agentes implicados en la traducción decidirán entre las distintas opciones y capas para conseguir el grado de cantabilidad deseado en el TT (Franzon, 2008, p. 397). Aunque admite que el modelo de Low aporta equilibrio entre las diferentes partes con respecto a la unión de letra y música (naturalidad, ritmo, rima y fidelidad), Franzon presenta una categorización en su opinión más funcional que los trabajos que le preceden. Su modelo parte de la premisa de que la música determina la prosodia (la melodía), influencia las decisiones estilísticas (la estructura) y añade valor (semántico) al contenido de la letra de la canción (2008, p. 391).

Las opciones analizadas previamente (reescribir la letra, adaptar la música a la letra o adaptar la traducción a la música), finalmente, producen traducciones cantables. Franzon (2008, pp. 389-390) parte de la consideración de que, desde el punto de vista del compositor de la letra, la música se conforma de tres propiedades principales: melodía, estructura armónica y lo que él denomina «an impression of meaning, mood or action» (2008, pp. 389-390). La función que desempeña la letra de las canciones con respecto a los destinatarios está altamente influenciada por la función que tiene a su vez la música en la que se encuadra (2008, pp. 389-390). En otras palabras, música y letra están intrínsecamente ligadas y, por tanto, la traducción debe reflejar esta unión. Al igual que el principio del pentatlón de Low (2005, pp. 191-199, 2008, pp. 5-17, 2017 pp. 79-111) (v. 1.4.3.3.2.3), Franzon presenta aquí esta unión de música y letra en lo que él denomina *the three layers of singabiliy* o las tres capas[60] de la cantabilidad (Tido, 2014, p. 14; Vargas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[60] Franzon hace referencia a esta distinción tanto utilizando el concepto de *the three layers of singability* (2008) como *the three dimensions of singability* (2015). En el presente trabajo, los conceptos de *capa* y *dimensión* se han usado indistintamente al considerarse términos equivalentes también en español.

2015, p. 22): la equivalencia prosódica, la equivalencia poética y la equivalencia semántico-reflexiva o músico-semántica (Franzon, 2008, 2015).

En primer lugar, se encuentra la equivalencia prosódica (*a prosodic match/prosodic fit*) (Franzon, 2008, pp. 391-393). Esta capa está relacionada con los elementos prosódicos, esto es, la melodía (el ritmo, la entonación, el acento silábico). Para que una canción pueda ser cantable, el traductor debe crear una letra que sea comprensible a la vez que suene natural al oído de los destinatarios: «The first step towards singability can be described as prosodic: observing the melodic properties of speech which naturally converge with music» (2015, p. 337). Aunque es cierto que el concepto de cantabilidad no suele aplicarse a las canciones subtituladas, hay excepciones. Franzon presenta el ejemplo de la traducción de las canciones de la película *El rey y yo* (Lang, 1956), en el que la traducción al danés que se hizo para TV reflejaba requerimientos básicos para esta cantabilidad, es decir, que las palabras se ajustaran a las notas silábicamente. De esta forma, los destinatarios pueden escuchar la canción original mientras leen fácilmente y disfrutan de la traducción a la vez (Franzon, 2008, pp. 391-393, 2015 pp. 338-339). Sin embargo, aun cumpliendo los requerimientos básicos, el autor confirma que no cumpliría en sí con la equivalencia prosódica *per se*, debido a que su falta de equivalencia semántico-reflexiva le impediría servir de traducción para una obra musical.

En cuanto a la equivalencia poética (*a poetic match/poetic fit*) (Franzon, 2008, pp. 393-394), esta capa está relacionada con la estructura armónica de la pieza musical que se esté traduciendo. Aquí se analizan elementos estructurales tales como la rima, la división de los versos, las estrofas, los paralelismos o incluso la colocación de palabras claves y las repeticiones. El traductor debe intentar en todo momento producir una letra que capte la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

atención de los destinatarios del TT a la vez que consigue que se cree un efecto poético (2008, p. 390).

Finalmente, se presenta la equivalencia semántico-reflexiva o músico-reflexiva (*a semantic-reflexive match /musico-semantic fit*)[61] (Franzon, 2008, pp. 394-396). Esta capa está relacionada con el concepto de reflexión que Franzon toma de «Banfield (1993), who bases his analysis of songs on the observation that well-wrought lyrics often seem to reflect, or describe, the movement of structure of the music» (2008, p. 391). En palabras de Franzon, la capa principal sería la equivalencia prosódica, al ser la encargada de producir los elementos principales que facilitan que la letra sea cantable. La presencia de las otras dos capas (la equivalencia poética y la equivalencia semántico-reflexiva/músico- reflexiva) dependerá en mayor o en menor medida de la canción que se esté traduciendo. De hecho, en ocasiones es esta tercera dimensión, la equivalencia semántico-reflexiva, la que se ve sacrificada finalmente (2008, p. 396, 2015, pp. 343-344).

Franzon concibe estas tres capas como dimensiones combinables entre sí, más que una lista de equivalencias, aunque no descarta que puedan presentar objetivos o principios opuestos (Franzon, 2015, p. 335). Uno de los motivos por los que Franzon entiende estas capas como dimensiones separables reside principalmente en que existen ciertos tipos de traducción en las que las dos primeras capas aparecen de forma independiente, como es el caso del doblaje y el subtitulado (v. 1.1 y 1.2). Además, el autor hace hincapié en que estas capas también dependen de la estrategia elegida en cada caso, y señala que «[t]hey can also appear as options in a choice of strategy, most interestingly in the kind of "half-singable" translations which may sometimes be found in subtitles» (2015, p. 335).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[61] Franzon también se refiere a esta capa como «music-semantic values» (2008, p. 335).

1.4.3.3.3.4. Estrategias de traducción de canciones en subtítulos de DVD. En palabras de Franzon, la mayoría de los subtituladores no hacen traducciones cantables. El autor basa esta afirmación en «[a]n investigation of a very random sample of DVDs (in my home and local library) [that] shows a definite variation in the methods used for subtitling song» (2015, p. 335).[62] El resultado de esta investigación se muestra en la Tabla 18.

Tabla 18.

Estrategias de traducción de canciones en subtítulos de DVD según Franzon

Estrategia elegida	Musicales (en inglés)	Conciertos (en inglés)	Óperas (en italiano)	%
a) Se subtitulan los diálogos, pero no las canciones (o se subtitulan las canciones en la lengua original/solo en inglés)	22	13	0	50 % aprox.
b) Canciones subtituladas en prosa	35	0	19	30 % aprox.
c) Canciones subtituladas con indicios de cantabilidad (*in a songlike way*)	16	1	0	20 % aprox.
Total de canciones	**73**	**14**	**19**	

Nota. (2015, p. 336).

Tras este estudio, Franzon extrae dos conclusiones principales. Por un lado, existe una gran variedad en la forma de subtitular los largometrajes musicales y, por otro, normalmente las canciones no están traducidas (ni dobladas ni subtituladas), están subtituladas principalmente teniendo en cuenta el significado (la semántica) o están subtituladas con algunos indicios de contabilidad (Franzon, 2015, p. 336).

En relación con las canciones que aparecen en los musicales, a tenor de los datos que nos muestra la Tabla 18, 35 de las 73 canciones analizadas están subtituladas en prosa

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[62] Los datos aportados por Franzon no definen ningún género en específico, sino que son un compendio de ocho películas, cuatro documentales de naturaleza variada y cinco óperas que el autor analiza con carácter genérico (2015, p. 335).

(un 50 % aproximadamente del total), seguidas estrechamente de las 22 de las 73 canciones (un 30 % aproximadamente del total) que no presentan ningún tipo de traducción (ya sea doblada o subtitulada). Anecdóticamente, solo 16 de las 73 canciones estudiadas por el autor (un 20 % aproximadamente del total) muestran algún indicio de cantabilidad en su subtitulado.

Franzon concluye, por tanto, que la mayoría de los subtituladores traducen las canciones directamente, solo atendiendo a la literalidad y significado del texto en sí, sin tener en cuenta aspectos melódicos o estructurales ligados con la música que acompaña al texto. Sin embargo, atendiendo a los subtítulos que, aunque en menor medida, se acercan a ser textos más cantables (*half-singably*), las diferentes capas de cantabilidad mencionadas previamente (v. 1.4.3.3.2.3 y 1.4.3.3.3.3) son tomadas como opciones (Franzon, 2008, pp. 378-380; Low, 2003b, pp. 95-97). El autor, por tanto, deja abierta la reflexión a otros factores que cabrían investigar relacionados con las ediciones que se comercializan en DVD, ya que pueden diferir de los contenidos emitidos en TV, así como las normas de las diferentes compañías implicadas en el proceso traductor (Franzon, 2015, p. 345).

1.4.3.3.4. Otras estrategias de traducción de canciones en el siglo XXI. Si bien es cierto que los primeros estudios en traducción y música giraban principalmente en torno a la traducción de ópera (Franzon, 2008, p. 374), cada vez hay más especialistas que conciben la relación entre texto y música de forma multidisciplinar. Partiendo de las bases establecidas por autores como Low y Franzon, son numerosos los estudios en torno a la traducción de canciones que actualmente intentan seguir delimitando las diferentes estrategias de traducción aplicando las bases previamente expuestas en sus lenguas de trabajo y campos de estudio (obras musicales teatrales, películas y series musicales,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones contemporáneas, canciones tradicionales, vínculos entre música y sociedad, etc.).

Precisamente debido a la inicial escasez de estudios especializados en la traducción de canciones, entre los proyectos recientes destacan concretamente trabajos universitarios (ya sea de fin de estudios de grado, de máster o de doctorado) que han contribuido en gran medida a que el interés por continuar profundizando en el campo siga en alza (Costa, 2015, p. 15; García Paredes,[63] 2013, pp. 4-5; García, 2016, p. 3; Morales, 2016, p. 11; Rodríguez, 2008, p. 12; Tido, 2014, p. 8; Vargas, 2015, p. 10).

Aparte de los estudios mencionados, son varias las publicaciones de mayor impacto a nivel académico que en las últimas décadas se han centrado concretamente en la relación existente entre texto y música en general y, por tanto, han dado relativa importancia a la traducción de canciones en productos principalmente musicales. Este afán por seguir investigando al respecto ha propiciado la creación de proyectos internacionales como el promovido por Desblache, Minors y Di Giovanni, titulado *Translating Music. Where words, music and ideas across different cultures and languages meet*: «[It] is an AHRC [The Arts and Humanities Research Council]-funded international network project… which aims to contribute to new developments in the translation of musical texts» (2013). Por otro lado, el compendio de artículos englobados en el número especial de *The Translator* (Susam-Saraeva, 2008a), en las publicaciones de *Song and Significance* (Gorlée, 2005), *Music, Text and Translation* (Minors, 2014), así como el monográfico *Music and Translation: new mediations in the digital age* (Desblache, 2019a) y el reciente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[63] Para facilitar la identificación de las referencias bibliográficas, se ha decidido utilizar los dos apellidos de la autora, en lugar de solo el primero.

trabajo *Song Translation: Lyrics in Contexts* (Franzon et al., 2021) son las principales obras de referencia a día de hoy.

Gracias a este incipiente interés por la materia y a la proliferación de estudios relacionados con este campo de estudio, se han ido añadiendo asimismo nuevos límites y matices a las diferentes estrategias de traducción de textos musicales existentes en la actualidad. Una de las investigaciones más completas realizadas en torno a ello es el análisis de Di Giovanni (2008), que estudia la traducción al italiano de quince musicales estadounidenses.[64] La autora extrae conclusiones esclarecedoras y resume en cuatro las estrategias de traducción de canciones más utilizadas (2008, pp. 300-306): la traducción parcial (*partial translation*), la traducción mixta (*mixed translation*), la traducción completa I (*full translation I*) y la traducción completa II (*full translation II*).

En primer lugar, según Di Giovanni (2008, pp. 300-303), la traducción parcial (*partial translation*) es la estrategia consistente en doblar el diálogo del producto musical y dejar las canciones sin traducir. Esta estrategia fue principalmente usada en películas musicales italianas fechadas entre principios de los años cincuenta y finales de los años setenta. En esta categoría, se encuentran películas como *Un americano en parís* (Minnelli, 1951), *Cantando bajo la lluvia* (Donen y Kelly, 1952), *Ellos y ellas* (Mankiewicz, 1955), *Con faldas y a lo loco* (Wilder, 1959), *West Side Story* (Wise y Robbins, 1961), *Hello, Dolly!* (Kelly, 1969), *Cabaret* (Fosse, 1972) o *Grease* (*Brillantina*) (Kleiser, 1978). Según la autora, una de las posibles razones de que se adoptara esta estrategia de traducción es,

[64] «In an attempt to survey as large a sample of translation strategies as possible, fifteen American films were examined: *An American in Paris* (1951), *Singin' in the Rain* (1952), *A Star is Born* (1954), *Seven Brides for Seven Brothers* (1954), *Guys and Dolls* (1956), *Some Like it Hot* (1959), *West Side Story* (1961), *My Fair Lady* (1964), *The Sound of Music* (1965), *Hello Dolly* (1969), *Cabaret* (1972), *Jesus Christ Superstar* (1973), *Nashville* (1975), *New York, New York* (1977) and *Grease* (1978)» (Di Giovanni, 2008, p. 300).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por un lado, la importancia que se le daba al humor en películas que, aunque contuvieran canciones, eran consideradas más cómicas que musicales. Otro de los motivos para no traducirlas residía en la idea de que los destinatarios reconocieran en las canciones las voces originales de los actores y pudieran, así, animarse a adquirir la banda sonora original de la película posteriormente. Finalmente, la autora expone otro rasgo característico a la hora a la hora de no traducirlas: a menudo, las canciones se consideraban partes ajenas e independientes de la trama y no se prestaba mayor atención a la semántica de sus letras, como fue el caso de *Cabaret* (Fosse, 1972).

En segundo lugar, la traducción mixta (*mixed translation*) (Di Giovanni, 2008, pp. 303-304) es la estrategia consistente en doblar los diálogos y subtitular las canciones. Especialmente, la autora hace hincapié aquí en el análisis de la traducción de *Siete novias para siete hermanos* (Donen, 1954). La estrategia inicial que se llevó a cabo fue parcial, aunque rápidamente los responsables de la traducción se dieron cuenta de que las canciones formaban parte importante de la trama, por lo que se realizó una nueva traducción para el cine, esta vez mixta. Sin embargo, con posterioridad a su estreno en cines, la TV italiana emitiría esta película musical en su traducción parcial. La autora, por tanto, divaga acerca de la idea de que posiblemente los potenciales destinatarios de la película televisada no hubieran recibido bien los subtítulos de las canciones en un inicio al no estar acostumbrados a leer subtítulos en pantalla. Sin embargo, la estrategia de traducción mixta al italiano fue aplicada en películas como *Ha nacido una estrella* (Cukor, 1954) o *New York, New York* (Scorsese, 1977), ya que desde un principio las canciones fueron consideradas parte de la narrativa de la película. La autora especifica que esta estrategia fue muy usada a partir de los años setenta y ha sido la opción preferida para películas musicales en los primeros años

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del siglo XXI, como *Moulin Rouge* (Luhrmann, 2001) o *Chicago* (Marshall, 2002). La traducción mixta es, en efecto, la estrategia de traducción más popular en las producciones musicales de los últimos años no solo en países como España o Italia, sino que es una tendencia extendida en cada vez más países europeos, como bien lo indican especialistas en el campo como Mateo y Desblache (2016).

En tercer lugar, Di Giovanni (2008, pp. 304-305) presenta la traducción completa I (*full translation I*), que es la estrategia consistente en doblar tanto los diálogos como las canciones. Películas como *My Fair Lady* (*Mi bella dama*) (Cukor, 1964) o *Sonrisas y lágrimas* (Wise, 1965) fueron dobladas en su totalidad en países como España e Italia (Mateo, 2016, p. 23) teniendo una relativa buena acogida por parte de sus destinatarios. Además de estos ya clásicos del cine, esta estrategia de traducción ha imperado principalmente en todas las producciones musicales destinadas al público infantil en estos países (Mateo, 2016, p. 23; Toda, 2005, p. 126).

En cuarto lugar, se encuentra la traducción completa II (*full translation II*) (Di Giovanni, 2008, p. 306), estrategia que consistente en subtitular tanto los diálogos como las canciones. A partir de los años setenta, las producciones audiovisuales estadounidenses fueron testigos del declive que sufrió el género musical en comparación con el periodo comprendido entre los años treinta y los años sesenta. Esto llevó a que también en Europa se invirtiera menos financiación en las producciones audiovisuales consideradas dentro del género musical. Consecuentemente, las traducciones de las películas musicales a partir de la década de los setenta no cumplían con los mismos estándares de traducción que se habían llevado a cabo en décadas predecesoras. Películas como *Jesucristo Superstar* (Norman, 1973), que apenas tenían diálogos hablados y consistían en un compendio de canciones que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

narraban la trama, no fueron consideradas para ser dobladas y se decidió subtitular todo el producto en su totalidad en países como Italia.[65]

A pesar de todas las cuestiones previamente analizadas, Di Giovanni concluye que lo más probable es que las razones económicas primaran más que otros aspectos técnicos o artísticos en la mayoría de los casos a la hora de elegir una estrategia de traducción u otra (2008, p. 308).[66]

Por otro lado, Comes, citado por Costa (2015, p. 21), parte de la idea de que para elegir una estrategia u otra es necesario conocer bien el encargo de traducción y las intenciones del cliente en primer lugar (v. 1.2.3). Para Comes, por tanto, existen cuatro estrategias de traducción de canciones posibles bien diferenciadas (2015, p. 21):

> … que las canciones se emitan en versión original, sin traducción; que se subtitulen; que se doblen y el actor de doblaje las cante en la lengua original, de forma que se evite un cambio de voz; y que se doblen y el actor de doblaje o un cantante las cante en su versión doblada.

Por su parte, García (2017, pp. 208-210) simplifica en tres las opciones presentadas por Franzon (2008) (v. 1.4.3.3.2) a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales: doblar las canciones, subtitularlas o dejarlas en versión original. La autora, al igual que Comes (Costa, 2015, p. 21), presenta esta última estrategia con dos variantes: o bien se deja la versión de la pista original o se dobla con la voz del actor de doblaje la canción original, manteniendo la letra original. De esta forma, «[o]nly the voices will be

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[65] La autora apunta al respecto: «Dubbing it would have implied rewriting and re-performing the entire film. However, such rewriting was in fact done a few years later for the stage musical version of Jesus Christ Superstar, which has enjoyed greater popularity over the years and is still performed in theatres across Italy» (Di Giovanni, 2008, p. 306).

[66] Autores como Desblache consideran que las cuestiones económicas y de *copyright* son las más frecuentes a la hora de que diferentes producciones musicales se emitan sin subtítulos (Desblache, 2019a, p. 195).

dubbed in order to keep auditive continuity and uniformity. That way the receptor will not be surprised when listening to a voice he or she is not used to» (García, 2017, p. 208). Las razones por las que el contenido de la canción no se traduce son variadas y normalmente se deben a una elección musicocéntrica, donde la música prima sobre la letra de la canción (v. 1.4.3.3.2.1). Según la autora, esta elección normalmente ocurre cuando las canciones son muy populares y no están relacionadas con la trama. Sin embargo, ejemplos como el doblaje al español de *Smelly Cat*, de la serie *Friends* (Crane y Kauffman, 1994), contradicen este supuesto. Aunque el título se tradujo al español como *Gato apestoso*, finalmente la canción, bastante recurrente a lo largo de toda la trama de la serie, se dobló, pero no se tradujo al español. Una de las explicaciones que encuentra la autora puede ser debida a la dificultad de encajar la letra en español con la melodía original. Además, García hace hincapié en que una de las estrategias más recurrentes en los últimos años es la subtitulación de canciones en producciones dobladas al español, como es el caso de *Los Simpson* (Groening, 1989) o en la propia serie *Friends* (Crane y Kauffman, 1994). La autora defiende que posiblemente se deba a motivos económicos o, incluso, al cada vez mayor conocimiento del inglés por parte de los destinatarios de producciones audiovisuales como las mencionadas, aunque se desconocen las razones reales (García, 2017, pp. 208-209).

A modo de síntesis, la Tabla 19 y la Tabla 20 indican las estrategias de traducción derivadas de los estudios más recientes de traducción de canciones mencionados.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 19.

Clasificación de las estrategias de traducción de productos audiovisuales musicales

Estrategias de traducción	Diálogos hablados		Canciones		
	Doblados	Subtitulados	Dobladas	Subtituladas	Sin traducción
Traducción parcial	✓				✓
Traducción completa:					
Mixta	✓			✓	
Subtitulada		✓		✓	
Doblada	✓		✓		

Tabla 20.

Clasificación de las estrategias de traducción de canciones en productos audiovisuales

Canciones	Estrategias de traducción
Versión original	No se traduce la canción
Subtituladas	Se subtitula la canción
Dobladas	Se dobla la voz del personaje y no se traduce la letra original Se dobla la canción y se traduce la letra original

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 2. Conceptualización y contextualización del corpus de investigación

2.1. Características de las producciones musicales audiovisuales destinadas al público juvenil

2.1.1. Definición y características del público juvenil

Por *juventud* se entiende el «[p]eríodo de la vida humana que precede inmediatamente a la madurez» (Real Academia Española, 2020, definición 1). Debido a que cada persona es única en su desarrollo y los seres humanos no alcanzan la madurez en un año en concreto, sino en un compendio de años, no es simple dar una edad en particular para su definición. Estudios como el realizado por Guarinos (2009, p. 204) indican que esta etapa de la vida está comprendida entre los 15 y los 29 años de edad, aunque «socialmente la juventud llega hoy de forma metafórica hasta los 40». La sociedad se enfrenta cada vez a periodos de formación más prolongados y, por tanto, se accede más tarde al mercado laboral, lo que provoca un mayor retraso en conseguir la independencia total con sus familias y, consecuentemente, «la juventud se ve alargada» (2009, p. 204).

De la misma forma, el término *adolescencia*,[67] por tanto, conlleva las mismas complicaciones cuando se plantea una posible definición. Aunque se usa ampliamente a la hora de caracterizar aquellos años en la vida de toda persona que oscilan entre la inocencia del niño y la madurez del adulto (Neale, 2007, p. 367), no siempre existe un consenso generalizado en cuanto al compendio de años que comprende. Autores como Guarinos (2011, p. 39) o Espinosa, Ochaita y Gutiérrez (2014, pp. 181-182) entienden la adolescencia como el periodo de años comprendido entre los 12 y 18 años. Por su parte,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[67] Autores como Neale (2007, p. 367) profundizan más en el contexto que dio origen a los conceptos de adolescencia (*adolescence*) y adolescente (*teenager*), basándose especialmente en la sociedad estadounidense de las primeras décadas del siglo XX en adelante.

UNICEF (s.f.) considera que engloba desde los 10 hasta los 19 años y distingue tres etapas diferenciadas dentro de la adolescencia: temprana (10-13 años), mediana (14-16 años) y tardía (17-19 años).

Por ello, se ofrece a continuación una distinción entre los dos grupos principales de destinatarios a los que las producciones musicales audiovisuales estadounidenses estudiadas en el presente trabajo están dirigidas:

- Grupo de destinatarios 1: preadolescentes, adolescentes en etapa temprana o *tweens* (Fedele y García-Muñoz, 2010, p. 4; Guarinos, 2011, p. 39; Sørenssen, 2018, p. 219). Comprende el grupo de edad entre los 10 y los 13 años, aproximadamente, y se caracteriza porque sus rasgos infantiles siguen estando muy marcados (por ejemplo, tienden a ver repetidas veces el mismo contenido audiovisual), pero sus intereses empiezan a ampliarse (tramas más románticas, mayor individualismo, etc.) (Sørenssen, 2018, pp. 214-222). Por su todavía temprana edad, este grupo no suele disfrutar ni entender en su totalidad productos audiovisuales que abordan temas más complejos con aspectos relacionados con el sexo, las drogas o el alcohol (2018, p. 221).
- Grupo de destinatarios 2: adolescentes en etapa media y tardía o *teens/teenagers*. Comprende el grupo de edad entre los 14 a 19 años y se caracteriza por incluir jóvenes en conflicto con problemas de autonomía, identidad, personalidad, independencia o madurez (Neale, 2007, pp. 367-368). Estas temáticas son, por tanto, aquellas con las que este destinatario se ve identificado y busca verlas reflejadas en pantalla (García-Muñoz y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Fedele, 2011, p. 136). En este grupo se encuentran destinatarios altamente influenciables y deseosos de pertenecer a algún grupo social reconocible:
>
> La necesidad de sentirse en el endogrupo lleva al adolescente a consumir el mismo tipo de series, canciones, libros y otros productos de marca o moda para poder mantener conversaciones y sentirse aceptado, parte de un todo con el que se identifica (Guarinos, 2011, p. 39).

Ya formen parte del grupo de destinatarios 1 o del 2,[68] el público adolescente de productos audiovisuales es un colectivo que necesita seguir siendo analizado y estudiado de cerca debido a los diferentes retos que plantea. La adolescencia representa una etapa de cambios, en las que se construirán valores e identidades propias del individuo, tanto dentro como fuera de la sociedad. Por tanto, los productos audiovisuales que se les ofrecen a ambos grupos son claves en su proceso de desarrollo hacia la edad adulta (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 138).

2.1.2. Características de los géneros audiovisuales destinados al público juvenil

De acuerdo con la clasificación de géneros audiovisuales desarrollada por Agost (1999, pp. 27-31) (v. 1.3.1.2), los productos audiovisuales objeto de estudio en este trabajo, a saber, películas musicales juveniles, se incluyen dentro de los géneros dramáticos. Estos textos audiovisuales cuentan con un foco contextual dominante narrativo y un foco secundario expresivo.

Los textos audiovisuales estudiados se analizan teniendo en cuenta tres aproximaciones de género: los géneros cinematográficos y televisivos, las producciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[68] Nótese que, para simplificar los conceptos, de ahora en adelante, se utilizarán los términos *adolescentes*, *jóvenes*, *público adolescente, público joven* o *público juvenil* para hacer referencia en general tanto al grupo de destinatarios 1 como al 2. Cuando sea necesario precisar un grupo u otro en el análisis del presente estudio, así se especificará.

audiovisuales juveniles como género independiente y el musical como género independiente.

En lo que respecta a los géneros cinematográficos y televisivos (Schatz, 1981; Altman, 2000; Creeber, 2001, 2015), se trata de películas y series cuya trama gira en torno a una temática específica, entre las que se encuentran, por ejemplo, el drama (de acción, romántico, de época, de aventuras, de fantasía, de ciencia-ficción, policiaco, etc.), la comedia (de situación o *sitcoms*, romántica, estudiantil, etc.), el documental o el musical.

En lo referente a las producciones audiovisuales juveniles como género independiente (Fedele y García-Muñoz, 2010; García-Muñoz y Fedele, 2011; Guarinos, 2011; Moseley, 2001, pp. 41-43, 2015, pp. 38-43), cabe destacar que a finales del siglo XX se empezó a dar forma a lo que se ha considerado como un género independiente dirigido a un público determinado, los adolescentes. Estas producciones audiovisuales de ficción están protagonizadas por personajes adolescentes y dirigidos en concreto al público juvenil. Engloban dos subgéneros diferenciados: películas para adolescentes (*teen movies* y *teen TV movies*) y series para adolescentes (*teen series*).[69] Según Altman (2000, p. 45), «los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos». La temática de estas producciones adolescentes versa principalmente sobre temas atractivos para el destinatario adolescente, que desea consumir productos en los que se sienta reflejado y comprendido, como problemas de identidad, amor, sexo, relaciones sociales en el instituto o relaciones con la familia (Moseley, 2015, p. 40).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[69] Nótese que la mayoría de estudios se centran mayoritariamente en las *teen series* (Moseley, 2001, pp. 41-43, 2015, pp. 38-43; Fedele y García-Muñoz, 2010; García-Muñoz y Fedele, 2011), mientras que solo algunos estudios se basan en corpus específicos de películas adolescentes más exitosas, como *Chicas guepardo: todo por un sueño* (Scott, 2003), *High School Musical* (Ortega, 2006b) o *Camp Rock* (Diamond, 2008) (Guarinos, 2011; Sørenssen, 2018).

En tercer lugar, se presenta el musical como género independiente (Altman, 1989, 2000, pp. 56-60; Olarte, 2005, pp. 101-115, 2009, pp. 495-520). De acuerdo con Altman (1989, p. 12):

> [T]he musical… is a film with music, that is, with music that emanates from what I will call the diegesis, the fictional world created by the film (as opposed to Hollywood's typical background music, which comes instead out of nowhere).

La diferencia básica y esencial para calificar a un producto audiovisual de musical reside principalmente en que aparezca música diegética importante para el transcurso de la trama de manera independiente a la música extradiegética como banda sonora de fondo, que puede aparecer para crear ambiente o dar emoción a la escena (De Lucas, 2017; Desblache, 2019, p. 234; Franzon, 2005, p. 271). Altman (1989, pp. 126-128) y Olarte (2009, pp. 495-220)[70] presentan los siguientes subgéneros dentro del musical clásico:[71]

- El cuento de hadas (*fairy tale musical*)*:* se caracterizan por ser producciones de gran expresividad en las que «la utopía es la reina de la narración» (Olarte, 2005, p. 119), los finales felices están garantizados y los protagonistas crean un cuento de hadas que sirve como excusa para huir del contexto que les rodea (Altman, 1989, pp. 126-127).

[70] Olarte crea un cuarto tipo de musical atendiendo a las necesidades de los receptores actuales: «… buscamos una nueva tipología (que no existe) para las películas musicales que se estrenan hoy en día, que no encajan en ninguna de las tres tipologías anteriores, y que dan un nuevo giro al concepto antiguo de musical; por eso, hemos decidido ampliar la tipología clásica de tres subgéneros, creando un cuarto tipo, al que hemos llamado el musical de hoy en día (*now[a]days musical*)» (2009, p. 496).

[71] Nótese que Altman (1989 y 2000) hace su clasificación basándose en los musicales clásicos estadounidenses recopilados desde 1927 hasta 1983 (1989, pp. 372-378).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- El musical dentro del musical (*show musical*): las canciones siempre son diegéticas y se pone en relieve principalmente «the stage illusion» (Altman, 1989, p. 127).
- El musical populista (*folk musical*): el argumento contiene temas más cercanos al destinatario de manera que «[l]os protagonistas son gente corriente, con vidas habituales, y sobre cuya base se puede escribir ya una comedia, un drama o lo que el guionista quiera conseguir» (Olarte, 2005, pp. 9-10).
- El musical de hoy en día (*nowadays musical*): la figura del bailarín principal masculino tan característica de los musicales clásicos de Hollywood se pierde, dando paso a una mayor importancia de personajes femeninos como protagonistas. Además, en este subgénero, Olarte incluye los musicales que tratan la problemática adolescente. Aquí, se presenta la «encrucijada de una generación cuyos padres han sido [de] la generación del mayo del 68 [y] que [han] probado todo, y… quieren otras experiencias y otros modelos de comportamiento para sus hijos» (2009, p. 497).

2.1.3. Características de la trama: impacto y significado de la música

Las diferentes temáticas de las producciones audiovisuales musicales destinadas al público juvenil que se estudian en este trabajo están intrínsecamente ligadas a los diversos cambios que el adolescente va experimentando en su camino a la madurez, ya sea con respecto a niveles físicos, psicológicos y/o conductuales (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 138; Guarinos, 2011, pp. 41-44). Autores como Guarinos (2011, pp. 41-44) afirman que el adolescente sufre tres pérdidas principales en esta etapa de transformación: la del cuerpo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

infantil (nivel físico e iconográfico), la del rol de niño (nivel psicológico) y la de la figura de los padres (nivel conductual y relacional). La autora ofrece una aproximación a los tres niveles de pérdidas de acuerdo con las diferentes tramas presentadas en las producciones audiovisuales destinadas al público juvenil.

En relación con el nivel físico e iconográfico, los cambios propios de la pubertad dan lugar a la inseguridad sobre el aspecto personal. No obstante, la belleza exterior no se hipertrofia y se le adjudica, en cambio, un gran valor a la belleza simbólica interior, reflejada en un mayor énfasis de la amistad, la superación personal y el esfuerzo por conseguir las metas propuestas. Las tramas en las que la belleza física se exagera, sin embargo, «forman parte de la iconografía propia de las villanas» (Guarinos, 2011, p. 41).

En lo que respecta al nivel psicológico, las tramas están diseñadas para que «triunfe la justicia y el mérito personal basado en el trabajo duro y la superación de uno mismo» (Guarinos, 2011, p. 43). Los triángulos narrativos amorosos que presentan a dos chicas peleando por un mismo chico son comunes. La trama adolescente se ve ambientada en dos escenarios principales: el instituto y el hogar familiar −especialmente, en la habitación del adolescente. Por un lado, el instituto es lugar de confrontación, humillación o deseo (pasillos, taquillas, aulas…) y lugar para «the performance and elaboration of key character types and behaviours» (Moseley, 2015, p. 39), como la cafetería. Por otro lado, la habitación del adolescente es un espacio de vital importancia para la trama: la búsqueda de identidad «is expressed in conversation, action and the *the mise en scène*: band posters on the walls, diegetic and non-diegetic music, books, clothing and other accoutrements of teenage life» (2015, p. 39). En contraposición, los espacios compartidos del hogar familiar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son los indicados para que las relaciones familiares se desarrollen con más intensidad y surjan posteriores conflictos integrados en la trama (2015, p. 39).

Por último, se presenta el nivel conductual y relacional. Aunque las tramas dirigidas al grupo 1 de destinatarios muestran argumentos en los que el «sexo, la homosexualidad, la delincuencia, el alcohol o las drogas» (Guarinos, 2011, p. 43) no tienen cabida por considerarse temas tabúes, en las producciones dirigidas al grupo 2 de destinatarios resulta todo lo contrario. Mientras que en las producciones destinadas al grupo 1 se prefieren temas más inocentes relacionados con «la amistad entre compañeros de instituto o vecinos o las relaciones de familia, el primer amor y las travesuras arriesgadas» (2009, p. 208), las producciones destinadas al grupo 2 se centran más en los dramas adolescentes (*teen drama*): problemas de identidad, amor, sexo y romance, sexualidad, grupos sociales dentro del instituto, estereotipos o relaciones familiares más profundas (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 133; Moseley, 2015, pp. 38-43). En esta etapa de pérdida, además, el simple hecho de ser adolescente se percibe como un problema en sí mismo, «as a figure both troubled and troubling and in need of education and guidance» (Moseley, 2015, p. 42).

En las producciones audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil, el elemento musical es clave para que la trama se pueda desarrollar coherentemente en cada uno de los diferentes niveles mencionados. La música, por tanto, cobra un protagonismo esencial en la historia que se está desarrollando y las canciones se usan «as a means of self-expression» (Moseley, 2015, p. 42), ya sea a nivel individual o como parte de una comunidad a la que los personajes pertenecen. A modo de síntesis, se podría afirmar que las canciones son el elemento conductor de la trama narrativa (Altman, 1989, pp. 107-109; Olarte, 2005, p. 111).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.4. Características de los personajes: impacto y significado de la música

Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil objeto de estudio en esta investigación se caracterizan por incorporar un gran número de clichés en ellas (Sørenssen, 2018, p. 221). Estos estereotipos resultan especialmente reseñables en lo que respecta a la caracterización de los personajes masculinos y femeninos:

> … el paso a la preadolescencia se da hacia ambientes lujosos, ya no regios, y hacia la belleza interior, como bondad, al valor de la belleza ética de la superación de uno mismo y la amistad en limpia competitividad, al menos a simple vista. Se pasa de las brujas a las malas y de los príncipes de sangre azul a los galanes. (Guarinos, 2011, p. 41)

Aunque las producciones musicales juveniles actuales son herederas directas de las películas musicales clásicas (v. 2.1.2 y 2.1.3), presentan temáticas contemporáneas y cercanas al receptor final del siglo XXI. Esta actualización en los argumentos planteados ha marcado la aparición de personajes masculinos diferentes al actor-bailarín en torno al que se diseñaron y crearon muchos de los musicales clásicos a partir de los años veinte, con actores como Fred Astaire o Gene Kelly, que protagonizaron grandes clásicos como *Ritmo loco* (Sandrich, 1937) y *Cantando bajo la lluvia* (Donen y Kelly, 1952) respectivamente (Altman, 1989, pp. 28-58; Di Giovanni, 2008, pp. 297-298; Olarte, 2009, pp. 495-498; Schatz, 1981, pp. 191-193). La tendencia clásica que acostumbraba a dar mayor protagonismo a personajes masculinos ha dejado paso a «protagonistas femeninas y su mundo interior, con un enfoque en cuestiones esenciales para la mujer (y posiblemente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

banales para muchos hombres), como disfrutar bailando aunque tengas sobrepeso (*Hairspray*)[72]…» (Olarte, 2009, p. 497).

En las producciones musicales juveniles del siglo XXI abundan principalmente personajes femeninos, para las que la belleza ocupa un papel muy importante. Al contrario de las producciones infantiles, donde la «fealdad y maldad es directa» (Guarinos, 2011, p. 41), en las producciones destinadas a adolescentes la belleza de los personajes está presente más sutilmente y de diferentes formas: «No hay actividades atractivas si los personajes no lo son» (2011, p. 41). Estos rasgos son especialmente característicos de las producciones audiovisuales destinadas al grupo 1, que suelen mostrar a una protagonista «puritana como rasgos básicos» (2011, p. 43), sencilla y con «intenciones de apariencias físicas agradables sólo para ocasiones especiales» (2011, p. 42), como el típico baile de instituto estadounidense. Además, suelen ser personajes que buscan a través del maquillaje y la moda aparentar más edad de la que verdaderamente tienen (2009, p. 208). Los personajes femeninos antagonistas, por su parte, quieren parecerse al estereotipo de princesas de Disney: rubias, delgadas y con demasiados complementos que resaltan una «apariencia ya… ridícula y no deseable» a esa edad (2011, p. 42).

En cuanto a los personajes masculinos, se caracterizan por su forma de vestir deportiva e informal, «sin el exceso de las chicas por parecer mayores» (Guarinos, 2011, p. 42). Especialmente en las producciones destinadas al grupo 1, los protagonistas adolescentes masculinos «no sufren acné ni deformidades físicas, no incorporan *piercings* ni tatuajes ni dejan entrever pertenencia a tribus urbanas» (2011, p. 42).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[72] Olarte podría referirse aquí tanto a la versión de *Hairspray* de 1988 (Waters, 1988) como a la del 2007 (Shankman, 2007), esta última integrante del presente corpus de investigación.

En la representación tanto de los roles femeninos como de los masculinos, la música cobra especial protagonismo concretamente en la caracterización del mundo interior de los personajes. Las canciones dejan de ser un simple elemento estético de fondo y se utilizan como instrumento principal mediante el que los personajes expresan sus sentimientos y dan voz a todo lo que pasa por sus cabezas: pensamientos de rebeldía y protesta contra el mundo que los rodea y que van conformando una identidad propia, sentimientos de alegría y tristeza que aportan a la escena una mayor profundidad, o momentos en los que las canciones dejan entrever una debilidad y/o confusión por parte del personaje que la está interpretando (Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 208-211; García-Muñoz y Fedele, 2011, pp. 133-135; Guarinos, 2009, p. 204; Moseley, 2015, pp. 38-43; Sørenssen, 2018, pp. 216-218).

2.1.5. Canales de distribución: el DVD y el Blu-ray

Los primeros años del siglo XXI marcaron el inicio de una revolución tecnológica en todos los ámbitos. En lo que respecta a los canales de distribución de vídeo, la oferta y la demanda de productos audiovisuales se vio incrementada: se multiplicaron las cadenas de TV, empezaron a surgir las primeras plataformas digitales y la TV a la carta y el DVD empezaron a consolidarse en la mayoría de los hogares de todo el mundo (Díaz Cintas, 2004, p. 155). En el campo de la traducción, la digitalización de la imagen y la implantación del DVD supusieron «un gran impacto en los métodos de trabajo» (2004, pp. 155-156), especialmente con la creación de *software* específico de subtitulado que permitía localizar los subtítulos y dotar a las producciones audiovisuales de una gran calidad y riqueza de imagen (2004, p. 156). En 2004, Díaz Cintas afirmaba que «[l]a llegada del DVD se puede considerar, sin duda alguna, como el avance más significativo y que más impacto está

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

teniendo, por un lado, en el mundo de la comercialización de programas audiovisuales y, por otro lado, de la subtitulación como práctica traductora» (2004, p. 161). Uno de los factores detonantes de su rotundo éxito fue sus múltiples ventajas con respecto a su predecesor, el VHS: la calidad de imagen del DVD no se deterioraba ni con el uso ni con el tiempo, no le afectaban los campos magnéticos que podían borrar en ocasiones el contenido del VHS tradicional, su contenido se podía disfrutar tanto en una pantalla de TV como en el ordenador, tenía más capacidad de memoria y velocidad, se podía seleccionar las lenguas y poner subtítulos, acceder a las escenas seleccionadas, etc. (Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, p. 19; Chaume, 2012a, pp. 2, 6-7; Díaz Cintas, 2004, pp. 161 y 171-172; Hurtado Albir, 2017, pp. 79-80; Ivarsson y Carroll, 1998, pp. 30-32; Sanchez, 2015, p. 145). Todas estas ventajas, por tanto, hicieron que el DVD se convirtiera en el reproductor de vídeo por excelencia en los hogares españoles: si en el 2001 solo el 6,1 % de la población contaba con un reproductor de DVD en casa, en el 2009 la mayoría de las familias españolas contaba con uno, según se indica en la Tabla 21 (Fundación SGAE, 2010, p. 26).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 21.

Evolución del equipamiento de los hogares españoles con vídeo DVD y Blu-ray (2001-2018)

	2001	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**
Población (miles)	41.117	41.838	42.717	43.198	45.405	44.709	45.201	46.158	46.746
Hogares (miles)	13.110	13.462	14.233	15.032	15.296	15.711	15.901	16.122	16.645
Hogares con vídeo DVD y Blu-ray[73] (%)	6,1	13,6	30,5	45,2	63,9	73,4	75,6	78,3	78,8
	2010	**2011**	**2012**	**2013**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**
Población (miles)	47.021	47.190	46.818	46.727	46.507	46.525	46.468	46.549	46.723
Hogares (miles)	16.920	17.045	17.047	18.083	18.303	16.058	16.029	16.340	16.351
Hogares con vídeo DVD y Blu-ray (%)	78,4	77,9	74,4	70,3	67,1	64,1	60,6	56,7	53,5

Nota. (Fundación SGAE, 2009, p. 4, 2010, p. 26, 2011, p. 8, 2012, p. 14, 2013, p. 6, 2014, p. 13, 2015, p. 6, 2016, p. 6, 2017a, p. 6, 2018, p. 5 y 2019, p. 5).

El reproductor de vídeo Blu-ray llegó en el 2006 para seguir mejorando la experiencia del receptor final con un diseño mejorado, implementando aspectos tan importantes como el posicionamiento de los subtítulos en pantalla y siendo un formato de vídeo más eficiente, que permitía una resolución mayor que la del DVD (Sanchez, 2015, pp. 142-146). Según la Fundación SGAE (2012, p. 14), el 0,01 % de hogares españoles que contaba con reproductor de Blu-ray en el 2007 pasó a sumar más del 5 % en el 2011.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[73] Según el informe de la Fundación SGAE (2013, p. 6), «[e]l Blu-ray no se pregunta por separado en el EGM [Estudio General de Medios] y se recoge dentro del porcentaje del DVD».

Sin embargo, a partir del 2010, los hogares españoles empezaron paulatinamente a ir prescindiendo de estos formatos de vídeo (v. Tabla 21). Una de las posibles razones que explica este descenso podría ser el surgimiento de nuevas plataformas digitales, que:

> Ha multiplicado los canales de distribución…. El cierre masivo de videoclubes, el recorte de páginas dedicadas al vídeo doméstico en revistas especializadas y la reducción drástica de su sección en centros comerciales han ido parejos a la caída de ventas. (Fundación SGAE, 2019, p. 3)

No obstante, lo cierto es que más de la mitad de la población española aún cuenta con reproductores de vídeo DVD y Blu-ray en sus hogares (v. Tabla 21), lo que demuestra que aún hay un sector de receptores finales que todavía consume este tipo de formatos en una sociedad en la que «las plataformas de pago y los nuevos hábitos de consumo como el *streaming*, entre otros factores, están diversificando el sector del vídeo, con implicaciones directas en el mercado físico» (2019, p. 5). Las películas musicales juveniles difundidas a través de estos dos canales son el objeto de estudio de la presente investigación.

2.1.6. Aspectos normativos: los derechos de autor

La Ley de Propiedad Intelectual, en su artículo 10, expone que «[s]e considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica» (Decreto Legislativo 1/1996, p. 5). En el artículo 11 de la misma ley se establece que son objetos de propiedad intelectual «las traducciones y adaptaciones» (Real Decreto Legislativo [RDL] 1/1996, de 12 de abril, p. 7), además de cualquier transformación[74] de una obra artística.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[74] La Ley de Propiedad Intelectual entiende por la transformación de una obra «su traducción, adaptación y cualquier modificación en su forma de la que se derive una obra diferente…. Los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación corresponderán al autor de esta última… durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre esta, la explotación de esos resultados en cualquier forma y en especial mediante su reproducción, distribución, comunicación pública o nueva transformación» (RDL 1/1996, de 12 de abril, p. 11).

Por ello, las películas de TV son objeto de propiedad intelectual debido a que son creaciones originales artísticas audiovisuales (RDL 1/1996, de 12 de abril, 1996, p. 6) y, por tanto, el traductor audiovisual «*es un autor*[75] y… es titular de los derechos de propiedad intelectual morales y de carácter patrimonial[76] reconocidos por la legislación vigente en materia de propiedad intelectual» (Barrero, 2010, p. 267).

Sin embargo, en la práctica, «[i]n copyright law, the translator is and is not an author» (Venuti, 1995, p. 9). Aunque cada vez hay más avances en relación con el reconocimiento de los derechos de autor de la traducción para el doblaje de cine y TV,[77] la invisibilidad del traductor (v. 1.2.3.3) queda vigente especialmente en lo que respecta a la traducción de subtítulos: «En el terreno de la subtitulación la situación en España es mucho peor… [:] ¡los subtítulos simplemente no generan derechos de autor! Una laguna legislativa sorprendente y censurable desde toda perspectiva que sólo cabe esperar se subsane pronto» (Díaz Cintas, 2001, p. 87). Todo ello hace que canales de distribución distintos a la TV y el cine, como los soportes de vídeo DVD y Blu-ray que aquí se estudian encuentren, además, más dificultades en su reconocimiento:[78]

> Pero también se da el caso de que haya películas hasta con cuatro traductores distintos. Una distribuidora te puede llamar para que traduzcas el doblaje mientras

[75] El artículo 87 de la Ley de Propiedad Intelectual establece que los autores de una obra audiovisual son el director y/o realizador y los creadores del argumento, la adaptación, del guion, los diálogos y de las composiciones musicales compuestas especialmente para la obra en cuestión (RDL 1/1996, de 12 de abril, p. 34).

[76] Por un lado, los derechos morales están recogidos en los artículos 14, 15 y 16 de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996, de 12 de abril, pp. 7-8) y son aquellos derechos «irrenunciables e inalienables» (RDL 1/1996, de 12 de abril, p. 7) del autor. Por otro lado, los derechos de carácter patrimonial o de explotación están recogidos en los artículos 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23 de la misma Ley (RDL 1/1996, de 12 de abril, pp. 8-11): «Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley» (RDL 1/1996, de 12 de abril, p. 8).

[77] Sociedades autorizadas por el Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.) como DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales) o SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) son las entidades encargadas en la actualidad de gestionar los derechos de autor de productos audiovisuales en España.

[78] Según Ivarsson y Carroll (1998, p. 158), «[t]he (main) subtitler should be acknowledged at the end of the film or, if the credits are at the beginning, then close to the credit for the script writer».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> que para la subtitulación de las copias en versión original llaman a otro traductor. Esto se debe a que el director del estudio quiere tener contentos al mayor número posible de profesionales. No se aplica ningún criterio lingüístico. Más tarde, la cadena de televisión que tiene los derechos de antena puede encargar la traducción de la subtitulación a una tercera persona (no se atreven a realizar un nuevo doblaje porque resultaría polémico). Pero, además, en la edición en DVD se da otra subtitulación distinta. Si se mantuviera el inicial, tendrían que pagar derechos a la empresa que lo hizo anteriormente, así que les compensa encargárselo a quienes habitualmente le realizan este trabajo. Un mero asunto de proveedores. (Castro, 2001b)

2.1.7. Aspectos técnicos de la traducción de canciones: doblaje y subtitulado

Aunque las canciones destinadas a un público mayoritariamente infantil se suelen reescribir y adaptar para el doblaje (Agost, 1999, pp. 34-40; Di Giovanni, 2008, p. 308; Mateo, 2016, p. 23; Susam-Saraeva, 2008, p. 192; Toda, 2005, pp. 125-126), la situación es distinta en lo que respecta a la traducción del corpus de investigación del presente estudio, esto es, las canciones de películas musicales dirigidas al público juvenil. Autoras como Di Giovanni (2008, pp. 303-304) o Mateo y Desblache (2016) afirman que la traducción mixta, aquella en la que se doblan los diálogos y las canciones se subtitulan, es la estrategia de traducción más extendida en los últimos años en este tipo de producciones audiovisuales (v. 1.4.3.3.4).

A la hora de analizar la traducción de canciones mediante el subtitulado, se debe atender a una serie de convenciones específicas. Partiendo de que las convenciones del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

subtitulado[79] no siempre se respetan sistemáticamente, ya que dependen de los diferentes medios en los que se emitan (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 80), las discrepancias son aún mayores en la traducción de canciones: «Greater typographical liberties can be taken with songs than with other types of text» (Ivarsson y Carroll, 1998, p. 121).

A continuación, se presentan las recomendaciones más actuales sobre el subtitulado de canciones:

- Ortotipografía: en lo que respecta a la fuente, se recomienda escribir los subtítulos en letra cursiva (Castro, 2001a, p. 280; Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 127). En lo concerniente a la puntuación, aunque algunas compañías puntúan los subtítulos de canciones siguiendo convenciones más cercanas al texto poético (por ejemplo, empezar cada línea de subtítulo con letra mayúscula o no utilizar puntos finales al final del subtítulo), se recomienda emplear las mismas reglas de puntuación que en el resto de los subtítulos del producto audiovisual. En las ocasiones en las que el ritmo de la canción sea pausado y la distancia entre subtítulo y subtítulo se vea alargada, se suele hacer uso de los puntos suspensivos para conectarlos (Castro, 2001a, p. 281; Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 127-128; Low, 2017, p. 54).
- Posicionamiento: se recomienda mantener los subtítulos en el mismo lugar en el que se haya posicionado el resto de los subtítulos del producto audiovisual (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 127).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[79] Según Díaz Cintas y Remael (2007, p. 80), «[i]n our opinion, these guidelines [Ivarsson y Carroll, 1998] should not be understood as an invasion on any country's or company's subtitling tradition, but rather a declaration of good intentions aspiring to set some minimum standards in the professional and to safeguard subtitlers' rights» (v. 1.2.2.1).

- Duración: si la escena lo requiere, los subtítulos pueden permanecer más tiempo en pantala de lo recomendado.[80] Para mantener la sincronía entre imagen y texto en pantalla, puede que se tengan que realizar alteraciones en la sintaxis del TT para no adelantar la información de la canción (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 128; Low, 2017, p. 52).
- Contenido, ritmo y rima: aunque se recomienda primar el contenido frente a otros aspectos propios de la canción, como la rima, es esencial encontrar el equilibrio en todo momento, especialmente entre el contenido y el ritmo de la canción que se está escuchando (Castro, 2001a, p. 282). En este sentido «Subtitles that respect the rhythm of a song are easier to read because of the parallelism or synchrony between words and soundtrack» (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 211).

Todas estas recomendaciones son sugerencias que permiten facilitar la lectura de los subtítulos al receptor final (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 127). Tanto Ivarsson y Carroll (1998, pp. 120-121) como Díaz Cintas y Remael (2007, p. 208-209) reafirman el hecho de que las canciones con importancia en la trama y, sobre todo, las canciones que forman parte de producciones musicales deben ser traducidas: «It is safe today that if directors decide to include a song, this is usually done for a purpose, and viewers who do not understand the words cannot estimate their relevance. So, when in doubt: subtitle» (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 208). Sin embargo, el cliente final es el que tiene la última palabra (Castro, 2001b; Chaume, 2004, pp. 65-66; Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 80,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[80] El máximo de segundos de permanencia de un subtítulo en pantalla recomendado es de seis segundos (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 89).

127, 208) (v. 1.2.3). Según Castro (2001b), algunas cadenas insisten en no traducir la letra de la canción a menos que el traductor considere que es relevante para el argumento, aunque otras cadenas −Televisión Española, por ejemplo−, por el contrario, tienen como norma subtitular todas las canciones del producto audiovisual que se esté traduciendo (v. 1.1).

2.2. Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil español en los siglos XX y XXI

2.2.1. El cine juvenil

2.2.1.1. Tendencia y hábitos de consumo en el siglo XX. Las películas destinadas al público juvenil tal como se conocen hoy en día tienen su origen en las primeras producciones de Hollywood dirigidas especialmente a destinatarios jóvenes en la década de los cincuenta. Los primeros indicios de la también llamada cultura adolescente o *teenage culture* en Occidente empezaron a surgir al incrementarse el número de jóvenes con «increasing amounts of disposable income and leisure time» (Neale, 2007, p. 367). Esta nueva necesidad de consumo por parte de los receptores más jóvenes abría las posibilidades de creación de un nuevo mercado cinematográfico y de entretenimiento enfocado principalmente a este sector de la población (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 135; Neale, 2007, pp. 367-368).

Aunque las temáticas de las primeras producciones giraban en torno a problemas de delincuencia juvenil, a partir de los años sesenta aparecieron nuevos géneros cinematográficos para adolescentes que trataban, además de temas sociales, otros relacionados con la ciencia ficción, la comedia o el drama romántico, en los que la música

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

empezaba a cobrar cada vez más importancia (Neale, 2007, pp. 367-369).[81] Los años setenta y ochenta marcaron un antes y un después en la industria cinematográfica: películas y series de televisión contaban, por primera vez, con «adolescentes como protagonistas absolutos» (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 135) y la música tenía un gran protagonismo en sus historias:

> Desde la década de 1970, directores como Lucas o Spielberg se propusieron la busca del espectador adolescente con aventuras que marcaron el imaginario *teen*: *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975), *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977); al mismo tiempo, los musicales: *Fiebre del sábado noche* (John Badham, 1977), *Grease* (Randal Kleiser, 1978) y las películas de terror, como *Viernes 13* (Sean Cunnigham, 1980). Amor, aventura, paranormalidad y música parecen ser los cuatro ingredientes necesarios para llegar a este tipo de público en las ficciones audiovisuales (Fedele y García-Muñoz, 2010, p. 204)

Películas musicales como *Fiebre del sábado noche* (Badham, 1977) y *Grease* (*Brillantina*) (Kleiser, 1978) o series como *Fama* (Gore, 1982) causaron un gran impacto en los adolescentes de las últimas décadas del siglo XX (Haas, 2017). Destacable es el caso de *Grease* (*Brillantina*) (Kleiser, 1978), que obtuvo un gran éxito en taquilla y se convirtió en un clásico de alquiler en los videoclubes de todo el mundo, con grandes beneficios gracias a la venta de *merchandising*:

> As with *Saturday Night Fever* (1977), which also starred John Travolta, the success of Grease's soundtrack demonstrated that films, particularly those aimed at the youth market, could function as part of a larger 'synergistic' franchise involving

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[81] Ejemplo de ello es la película musical *West Side Story* (Wise y Robbins, 1961) (Neale, 2007, p. 367).

> numerous products, including albums, T-shirts, videos and games. (Felperin, 2007, p. 371)

En la actualidad, es difícil obtener datos específicos sobre los hábitos de consumo de las producciones audiovisuales −musicales o no− a lo largo del siglo XX en España debido a que «[l]a clase política, los medios de comunicación y las empresas del sector … han tenido que recurrir habitualmente al intuicionismo sociológico» (Fundación SGAE, 1999b, p. 9). No obstante, se puede hacer una estimación global de su consumo atendiendo a los datos de la década de los noventa recogidos por la Fundación SGAE, que recopila información sobre el consumo de películas proyectadas en las salas de cine, emitidas en TV o visionadas a través del vídeo en España (1999b).

Por un lado, el 26,9 % de los jóvenes entre 14 y 19 años asistían frecuentemente a las salas de cine españolas en 1998, en comparación con el 10,3 % del grupo de receptores con edades comprendidas entre 35 y 44 años o el 1,1 % de personas de más de 65 años. El 65,7 % de los jóvenes de entre 14 y 19 años asistían al cine principalmente por el atractivo del tema o argumento de la película y un 45,6 % confirmaron que el que la película estuviera doblada al español era esencial (Fundación SGAE, 1999b, pp. 73-78 y 92). Solo el 6 % de los jóvenes iba al cine si la película se proyectaba en versión original. Por otro lado, el consumo de películas de vídeo en 1998 alcanzaba el 69,2 %: la mayoría de los hogares españoles contaban con reproductor de vídeo VHS (Fundación SGAE, 1999a, p. 318).[82] Según los datos recogidos por la Fundación SGAE (1999a, pp. 319-320):

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[82] A finales del siglo XX, el formato de vídeo DVD todavía era una apuesta de futuro por parte de la industria (Fundación SGAE, 1999a, pp. 293-298).

> … quienes compran vídeos son personas interesadas por el cine, de clase social media o alta y que responden a dos patrones de comportamiento. Los menores de 25 años compran cintas para ellos, como una forma de satisfacer su interés por el cine, añadiendo esta forma de verlo a la asistencia a las salas [de cine]. Quienes tienen entre 35 y 45 años compran cintas para ellos y para sus hijos. Para ellos, es una forma de satisfacer su interés por el cine viendo aquellas películas que sus responsabilidades familiares no les han permitido ver …. Para sus hijos, las cintas son una forma de entretenimiento que converge con las aficiones de los padres.

Los productos audiovisuales más vendidos en 1998 eran los largometrajes y las películas infantiles.[83] A la compra de películas de vídeo se añade además la tendencia, extendida especialmente en la última década del siglo XX, del alquiler de productos audiovisuales en vídeo: casi el 30 % de los jóvenes menores de 25 años alquilaban películas semanalmente. Según la Fundación SGAE, en relación con los los receptores más jóvenes de finales de siglo:

> [L]a fuerte influencia de la edad en todo lo referente al vídeo… hace pensar que hay algo más que una variable puramente generacional…. Hay un corte cultural en su uso que tendría que ver con la mayor familiaridad con los aparatos electrónicos. (1999a, p. 321)

Finalmente, el consumo de TV en las últimas tres décadas del siglo XX ha sido exponencial, convirtiéndose en un «electrodoméstico universal» (1999b, p. 92): el 98,9 % de los ciudadanos tenía una TV en casa y el 99,5 % de los españoles declaraba en 1997

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[83] Los tipos de producciones audiovisuales sobre los que se basa la muestra del informe son: largometrajes, películas infantiles, documentales, vídeos musicales, enseñanza, películas X y «otros» (Fundación SGAE, 1999a, p. 320).

pasar en torno a unas 19 horas semanales en frente de ella. En concreto, los jóvenes entre 14 y 19 años dedicaban una media de más de 20 horas a la semana a su consumo en 1998 (1999b, p. 96). De nuevo, entre las preferencias de los jóvenes se situaban el visionado de películas en TV, por encima de documentales o programas informativos (1999b, p. 100).

2.2.1.2. Tendencia y hábitos de consumo en el siglo XXI. Los comienzos del siglo XXI trajeron consigo la revolución de las nuevas tecnologías de la comunicación. En el 2006, casi el 90 % de la población poseía un teléfono móvil, imponiéndose al teléfono fijo en los hogares españoles (Fundación SGAE, 2009, p. 5). Especialmente, los hábitos de ocio cambiaron con Internet:

> … el cada vez más habitual uso de Internet en España… [ha pasado] a monopolizar buena parte del tiempo destinado al ocio, modificando y creando nuevos hábitos y distintas formas de comunicación y relación social, sobre todo en los grupos de edad más jóvenes. (2009, p. 12)

En el 2013, más del 67 % de la población española contaba con conexión a Internet (2014, p. 18) y en el 2018 superaba el 82 % (2019, p. 10). Por su parte, el DVD y el Blu-ray fueron los soportes de vídeo predilectos en los hogares españoles prácticamente hasta el 2013 (v. 2.1.5). No obstante, la Fundación SGAE apunta que, en el 2019:

> [e]l mercado físico va quedando relegado a un segundo plano, entre otros motivos, por las televisiones de pago y las plataformas de contenidos audiovisuales, entre las que destaca Netflix, aunque otras como HBO o Amazon Prime Video también van subiendo en número de abonados. (2019, p. 6)

Todos estos avances se han visto reflejados en las producciones audiovisuales destinadas al público juvenil a lo largo del siglo XXI, provocando una mayor presencia de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las nuevas tecnologías tanto en las tramas como en los medios de distribución (DVD y Blu-ray, TV, cine, Internet, etc.) de estos productos:

> Estos jóvenes están acostumbrados a consumir cada día productos mediáticos producidos a menudo en ámbitos diferentes y lejanos de los contextos locales de recepción y consumo, y, al mismo tiempo, están conectados constantemente al mundo, a través de Internet, de los móviles, de las cadenas televisivas globales, etc. (Fedele y García-Muñoz, 2010, p. 3)

2.2.2. Los fenómenos juveniles

2.2.2.1. Disney Channel y el fenómeno *fan*. En la actualidad, la definición del término *fan* va más allá de su origen etimológico: fanático o *fanatic*. De acuerdo con Casarini (2014, p. 45), «most of the recent literature on fandoms identifies fannish passion as a pivotal element in contemporary television reception and appropriation and the media industry has begun to court fans directly, precisely because of their profitable devotion». Debido al auge de las nuevas tecnologías y a la proliferación de nuevos canales de comunicación (v. 2.1.5 y 2.2.1), en las últimas décadas compañías como The Walt Disney Company han sabido redefinir sus estrategias de mercado y escuchar a sus receptores finales para ofrecerles productos de interés que respondan a sus peticiones de consumo y ocio (2014, pp. 46-47).

Para cubrir especialmente las necesidades de los preadolescentes o *tweens* (destinatarios del grupo 1) (v. 2.1.1), la factoría Disney utiliza el canal de TV Disney Channel:

> … lejos de ser un canal para niños, es un canal destinado a adolescentes y púberes y, más concretamente, mujeres. La mayor parte de las series y películas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> programadas en él emite con profusión un perfil prototípico de mujer adolescente que hasta ahora en España estaba muy reducido en emisión a través de canales de pago. Desde hace unos meses, la emisión en abierto por TDT [Televisión Digital Terrestre][84] ha hecho del canal un asiduo de los hogares españoles, invadiendo las mentalidades de las niñas-jóvenes españolas. (Guarinos, 2009, p. 205)

Según Guarinos (2011), la programación que ofrece el canal gira en torno a una estandarización de la mentalidad y valores estadounidenses globalizados: Disney imagina destinatarios que están en proceso de convertirse en adolescentes y evita tratar en sus producciones temáticas en torno a la droga, el alcohol o el sexo.[85] El destinatario adolescente busca un perfil de representación más completo:

> Disney lo sabe y sabe que el consumo televisivo aumenta en esas edades, de ahí que el perfil de adolescente tenga que ver con estos dos factores: aumento de complejidad y paso del cine a la tele a través del canal temático Disney Channel. (Guarinos, 2011, p. 40)

No obstante, el consumo de las producciones audiovisuales traspasa la pantalla: «… ropa interior y exterior, complementos, carteles, accesorios para embellecer máquinas portátiles de juegos, móviles, ratones, alfombrillas, juegos de PC, libros, parques temáticos…» (2009, p. 206). La venta de *merchandising* aporta los beneficios necesarios a la compañía para no tener que anunciar otros productos aparte de los propios de la marca, «which helps reinforce its wholesome image by claiming to be "commercial free"» (Mitell, 2015, p. 113).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[84] Disney Channel se empezó a emitir en abierto en España el 1 de julio del 2008 (ABC.es/Madrid, 2008).
[85] Según Guarinos, el mensaje de inocencia que divulga Disney en sus producciones «lleva a nuestros adolescentes a afrontar la llegada de mensajes contradictorios, ya que los adolescentes representados en series españolas nada tienen que ver con los estadounidenses» (2011, p. 39).

Por todo ello, consciente de que la música constituye un factor esencial en la vida diaria de la mayoría de sus destinatarios, desde comienzos del siglo XXI la factoría Disney ha apostado especialmente por producciones en las que la música tenga especial protagonismo, contando con éxitos tales como las sagas analizadas en el presente trabajo: *High School Musical* (Ortega, 2006b, 2007 y 2008), *Camp Rock* (Diamond, 2008; Hoen, 2010), *The Cheetah Girls* (Scott, 2003; Ortega, 2006a; Hoen, 2008) y *Hannah Montana* (Correll, O'Brien y Poryes,2006; Chelsom, 2009), entre otras muchas. Originalmente, estas producciones estaban concebidas para estrenarse directamente en TV, pero tal fue el éxito de algunas sagas que hizo que películas como *High School Musical 3: fin de curso* (Ortega, 2008) o *Hannah Montana: la película* (Chelsom, 2009) se estrenasen en primer lugar en las salas de cine, llegando incluso a «provocar el malestar en el mundo cinematográfico» (Guarinos, 2009, p. 204).

2.2.2.2. Fidelización de los receptores a través de las canciones populares. Si las producciones audiovisuales que la factoría Disney ofrece a los adolescentes más jóvenes y que tratan historias envueltas «en papel brillante de colores y música soñadora que terminan por construir un universo simbólico irreal e imposible» (Guarinos, 2009, p. 210) tuvieron un gran éxito especialmente en la primera década del siglo XXI, las producciones musicales audiovisuales destinadas a los adolescentes en etapa media y tardía (destinatarios del grupo 2) (v. 2.1.1) también han cosechado bastante éxito entre sus seguidores (Moseley, 2015, pp. 38-43).

Una de las principales claves en la fidelización de los receptores adolescentes es la temática planteada en las producciones audiovisuales. Deben ser películas que les ayuden

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a crear elementos de cohesión y unión entre lo que ven en pantalla y el contexto real que les rodea (v. 2.1.2, 2.1.3 y 2.1.4). Por tanto, el adolescente cree esencial

> …sentirse parte del grupo, buscando la aceptación a través de vivencias compartidas, lo que lleva a que parte de la población adolescente vea una serie [y/o película] para compartir momentos de conversación en su grupo de amigos, como parte de un consumo cultural e industrial imitado y compartido. (Guarinos, 2009, p. 210)

Por tanto, la clave del éxito de las películas juveniles con contenido musical reside en sus canciones, donde los destinatarios potenciales forman parte de «a musically-minded niche audience that is interested in the singing and dancing numbers as much as in plot developments and is willing to re-mediate both the fictional world of the show and the actual performances» (Casarini, 2015, p. 214). Estas producciones utilizan las canciones como hilo conductor de cada historia. Los personajes cantan y/o utilizan la música tanto para ellos como para el receptor que los está observando, «encouraging the audience to imagine what utopia might feel like» (Moseley, 2015, p. 42). Los personajes evolucionan e interactúan entre ellos a través de canciones, ya sean creadas especialmente para una escena en concreto o mediante versiones hechas y/o elegidas para cada ocasión, transmitiendo honestidad y empatía con el receptor (Moseley, 2015, p. 42) (v. 2.1.2, 2.1.3 y 2.1.4).

En el presente estudio, se entiende por *canción popular*[86] a la:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[86] Nótese aquí las similitudes existentes con respecto al concepto de *canción moderna* presentado por Rabadán (v. 1.4.1), al de *música moderna* mencionado por Hurtado Albir (v. 1.4.2.2) y los conceptos de *música popular* y *canción popular* presentados por Kaindl (v. 1.4.3.3.1).

> [m]usic produced by a highly organised music industry and distributed by an equally structured system of media networks, constituted as a set of sound and images consumed by people who make it a significant part of their lives and their own identity, but derided by others. (Wall, 2003, citado por Susam-Saraeva, 2015, p. 22)

En concreto, las producciones con contenido musical de tipo no clásico (v. 3.1.1.4) en general utilizan canciones populares que conforman su banda sonora y sirven además para crear vínculos emocionales con sus potenciales destinatarios, «offer[ing] supplementary meaning in clothing the structure of the story with associative musical language which can elicit emotional reactions, by supplementing the original meaning» (Minors, 2021, p. 15). A este respecto, Minors apunta:

> It is possible to listen to music from anywhere in the world and to appreciate it, but it is not possible to comprehend the meanings associated with the original work, or to truly engage with the messages that might be within the work. It is more likely… that we would construct our own meaning, as emergent, in the context within which we are listening to it. (2021, p.14)

Por todo ello, los avances del siglo XXI han creado:

> A diverse need for translation, not least in music, as the globalised release of popular music accross the globe is dominated by vocal music. … the processes of interpretation and analyses relied extensively on undertanding how meaning is transferred between modes, cultures and people. (Minors, 2021, p. 5)

Consecuentemente, la autora señala que:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> The potencial for translation to extend beyond words has been possible. Visual art can express without words - a standard saying is that a picture tells 1000 words.… Art expresses in more than one sense: music relies on our hearing, our somatic feeling, as well as the visual presentation. (2021, p. 15)

Elementos tales como el vestuario, el maquillaje, la disposición de la escena o la iluminación crean lo que Minors denomina «a multisensory event» (2021, p. 15). El análisis concluye que «[t]he negotiation that the spectator performs is analogous to the act of translation» (2021, p. 17), ya que se entiende que hay muchas formas de comprender una canción, más allá de los aspectos escritos y/o verbales que la compongan. Pese a que la música puede entenderse como un lenguaje universal «understood intuitively by everyone» (2021, p. 14) (v. 1.4.2.2), en el presente estudio las canciones se conciben también como parte de la narrativa llevada a cabo en la escena a las que pertenecen (Susam-Saraeva, 2015, p. 99 y 2019a, p. 45) (v. 2.1.3).

A este respecto, caben destacar las conclusiones extraídas en el trabajo de Desblache (2021), donde se explora el contexto multicultural y multilingüe en la traducción de canciones populares. Pese a que el estudio se centra en la música popular interpretada en directo, los datos extraídos de su investigación sientan las bases de la recepción de la traducción de canciones populares a nivel global. Desblache (2021, p. 59) apunta que «the ways in which singers communicate the verbal content of their songs to their audiences… is creative and emotionally engaging, but not always efficient as far as lyrics comprehension is concerned». Para saber la opinión de los receptores,[87] la autora realizó

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[87] «Their range varied from 20 to 68 years of age and musical tastes extremely diverse». (Desblache, 2021, p. 56)

en el 2016 un sondeo para analizar la importancia de la traducción de canciones populares, extrayendo las siguientes conclusiones (2021, p. 56):

> 27% of the respondents were undecided as to whether they wanted lyrics provision/translation at live events and 24% wanted them in a specific context such as if the song supported a story, or if an unknown language was involved. But 49% were in favor of song translation and/or transcription at all events, giving a preference for surtitling over the display formats.

Además, la mitad de los participantes en el estudio «were keen to have access to lyrics in all circumstances, be it in different formats, from content on their phone, downloaded at their convenience, to subtitling on the stage, tailored to the circumstances» (Desblache, 2021, p. 61). Consecuentemente, los resultados extraídos confirman que los receptores jóvenes cada vez están más interesados en la traducción de canciones:

> … young audiences are increasingly keen to have access to lyrics, and though no figures exist for live events,[88] a cross-European survey undertaken by the large MIDiA Research group shows that 88% of streaming music subscribers look for lyrics, and that synchronised lyrics service. (2021, p.61)

Por su parte, Susam-Saraeva (2019a) ahonda en el debate en torno a cómo las canciones populares son tratadas en países y contextos diferentes para los que originalmente fueron creadas. Especialmente interesante es la reflexión que se hace al respecto de canciones creadas para bailar en la lengua materna de los receptores:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[88] Hasta el momento de la redacción del presente trabajo, tampoco consta que existan datos específicos al respecto en relación con la traducción de canciones en películas juveniles con contenido musical.

> For some, the song[89] was 'part of adolescence', a key song in parties in countries as diverse as Costa Rica, France, Switzerland, and Brazil. It was a song of 'emancipation', of 'growing up'. At a time when disco dance music was spreading globally, it didn't matter what the lyrics said or in which language. In its global travels, despite the change in language, singer, instrumentation and arrangement, the function of the song remained the same: an invitation to dance. (2019a, p.45)

En palabras de la autora, las canciones (y en especial aquellas destinadas a ser bailadas) «may tell a particular story; the accompanying video(s) may enhance the stories through the perfomance of the singer(s) and other artists; and ultimately, these songs succeed when they stimulate their audience to physically join in» (Susam-Saraeva, 2019a, p. 45). Por tanto, los receptores finales pueden preferir bailar y/o cantar canciones con letras con las que se sientan identificados:

> Being able to sing -and dance- in one's mother tongue can be seen as an unquestioned right or fought-for privilege. It is often equated with "being true to yourself", with the authenticity, despite the fact that this might be no more than an illusion …. People use music as a narrative resource, to tell their own stories to themselves and others, to make sense of their lives, to construct "a sense of self endowed with a feeling of continuity and growth"…. Through music "we continuously self ourselves into being"…. This kind of self-construction through music takes place in the intimate spaces of daily music consumption. The genres people pick to listen, the media they listen through, *and* the languages they choose to listen in all contribute. (Susam-Saraeva, 2019a, pp. 45-46)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[89] Se hace referencia aquí a la canción turca *Şımarık* (Susam-Saraeva, 2019a, pp. 44-45).

Sin embargo, algunos expertos perciben las letras de las canciones como un elemento añadido (*supplement*) que complementa al elemento principal, como por ejemplo el prefacio de un libro, el suplemento de un periódico o, incluso, la banda sonora de una película (Susam-Saraeva, 2015, pp. 44-45 y 2019a, p. 46). Por tanto, «[t]his status as the supplement is what allows music fans to whistle away to a foreign tune, without being able to remember or articulate its lyric» (2019a, p. 46). Las canciones populares suelen estar creadas específicamente por y para un cantante y contexto determinado y, consecuentemente, con un escopo específico que normalmente se rige por parámetros económicos (2015, p. 106) (v. 1.4.3). No obstante, Susam-Saraeva admite que hay canciones que cuentan historias y cuyas letras merecen ser traducidas a otras lenguas (2015, p. 46). Con relación a esto, la autora presenta el concepto de *iterability*, que desempeña un papel importante en la traducción de canciones populares puesto que hace referencia a la capacidad que tiene una canción de repetirse en diferentes contextos y lenguas sin perder la habilidad de seguir comunicando un mensaje (2019a, p. 49).

Por todo ello, resulta evidente que el debate entre la necesidad de traducir o no canciones populares no es reciente, aunque los estudios al respecto así lo sean. En muchas de las ocasiones, la traducción de la letra de las canciones se concibe como una forma de mejorar e implementar la experiencia del receptor (Kaross, 2012, p. 3). Por ello, la traducción de la letra de canciones populares, especialmente aquellas cuyo propósito principal reside en transmitir solo el significado, siempre ha generado un grado de disconformidad «due to some artificialness presented in the target text» (2012, p. 2). El surgimiento de Internet y las nuevas tecnologías a finales del siglo XX han hecho que los receptores acudieran a estas para la búsqueda y/o creación de nuevas traducciones de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones que cubrieran sus necesidades (Barbera, 2019, p. 157; Desblache, 2021, p. 49; Franzon, 2017, p. 114; Kaross, 2012, p. 4; Susam-Saraeva, 2015, pp. 133-156), facilitando así «a new level of interaction, which made possible not only the best understanding of the lyrics but also helped to build an environment where the users are active agents, producing and constantly revising each other's translations» (Kaross, 2012, p. 4).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 3. Análisis del corpus de investigación

3.1. Estudio estadístico de la traducción inglés-español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI

3.1.1. Datos generales del corpus

El presente corpus de investigación se ha delimitado teniendo como base las producciones[90] estadounidenses musicales audiovisuales comprendidas entre el año 2001 y el 2018, a excepción del DVD32, lanzando en el año 2019 (v. 3.1.1 y Anexo I).[91] Estas producciones se han seleccionado teniendo como referencia a sus protagonistas, adolescentes preuniversitarios con edades comprendidas entre 12 y 18 años aproximadamente debido a que esta franja de edad se relaciona estrechamente con la edad de los destinatarios a las que estas producciones están dirigidas principalmente (v. 3.1.1). En este apartado, se exponen los datos relativos al estudio estadístico de los elementos más importantes de las producciones seleccionadas como corpus de investigación.

Debido a que en el presente capítulo se desarrollará a modo cuantitativo los datos extraídos del corpus de investigación, para una consulta más detallada de los datos específicos de cada producción del corpus, se aconseja consultar el Anexo I, compuesto por dos partes principales. En la primera parte, conformada por la «Tabla 1. Datos generales de las producciones», se especifican los datos generales de todas las películas atendiendo a los apartados desarrollados; en la segunda parte del Anexo I, de la Tabla 2 a

[90] En el presente análisis, se han utilizado los términos *producciones* y *películas* indistintamente para hacer referencia a las producciones audiovisuales que componen el corpus de investigación.

[91] Nótese que las producciones analizadas se nombran de dos formas complementarias. Por un lado, detallando la nomenclatura de acuerdo con el orden de estreno en España (DVD + número de la película por orden de estreno en España: por ejemplo, DVD1), y/o su título traducido al español y/o su título original en cada caso. En otras ocasiones, solo se facilita el título en español en orden alfabético. Esto engloba a todas las producciones, independientemente de que se hayan estudiado en formato DVD y/o Blu-ray. Todo ello se ha realizado con el motivo de facilitar la comprensión y lectura de los datos tanto en el cuerpo del trabajo como en los anexos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la Tabla 33, se encuentra la información específica de cada producción analizada, con especial énfasis en las diferentes canciones que la componen atendiendo a los parámetros desarrollados en el estudio. Por otro lado, se ha creído conveniente separar la información específica que detallan el Anexo II, el Anexo III, el Anexo IV, el Anexo V, el Anexo VI y el Anexo VII para facilitar la consulta más concreta de los datos aportados en cada caso.

3.1.1.1. Total de canciones. Como indica la Tabla 22, se han analizado las versiones dobladas y las versiones subtituladas de 32 películas, que han generado un total de 784 canciones.[92] Teniendo en cuenta el número de canciones analizadas por producción, los datos muestran que el rango de canciones por producción oscila entre las 11 y las 46 canciones. La Figura 4 muestra el despunte en el porcentaje, con 6 películas que cuentan con 24 canciones cada una, conformando un 18,8 % del total. El resto de los valores se distribuyen de forma bastante simétrica a ambos lados del gráfico, contando con 6 producciones que tienen 18 (9,4 %) y 27 (9,4 %) canciones respectivamente, seguidas de 8 películas que cuentan con 11 (6,3 %), 23 (6,3 %), 26 (6,3 %) y 36 (6,3 %) canciones cada una.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[92] En el presente trabajo de investigación, el recuento de canciones se ha realizado por unidad, es decir, cada canción está contada como individual las veces que aparece, salvo excepciones en que se considera un único conjunto y así se indica en su análisis. Por ejemplo, si aparece la misma canción 4 veces a lo largo de la producción estudiada, se contará como 4 canciones individuales. Esto es debido a que cada canción y su letra puede actuar de diferentes formas de acuerdo con la escena en la que aparezca y, por tanto, la traducción podría también comportarse de diferente forma.

Tabla 22.

Cómputo total de canciones analizadas por película[93]

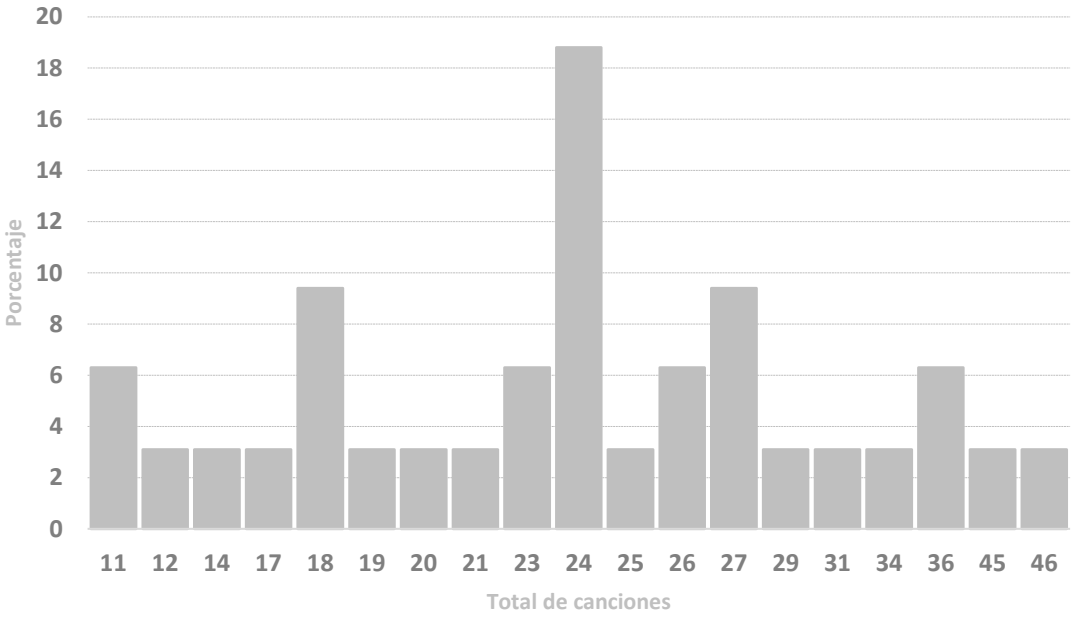
Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
11	2	6,3
12	1	3,1
14	1	3,1
17	1	3,1
18	3	9,4
19	1	3,1
20	1	3,1
21	1	3,1
23	2	6,3
24	6	18,8
25	1	3,1
26	2	6,3
27	3	9,4
29	1	3,1
31	1	3,1
34	1	3,1
36	2	6,3
45	1	3,1
46	1	3,1
Total	**784**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[93] Nótese que los cálculos relativos a los porcentajes presentados en las tablas y figuras del presente análisis están redondeados a un decimal de acuerdo con el *software* estadístico IBM SPSS Statistics (IBM, s.f.), aproximando el último decimal a la décima más próxima. Por ejemplo: *3,13>3,1* en contraposición a *18,75<18,8*.

Figura 4.

Porcentaje del número total de canciones por película



3.1.1.2. Duración de las películas y canciones. El rango de duración de las películas estudiadas comprende desde los 69 minutos hasta los 134 minutos, conformando un total de 3210 minutos en su conjunto. Se puede observar tanto en la Tabla 23 como en la Figura 5 que 3 de las películas cuentan con 106 minutos cada una, mientras que el resto de las producciones analizadas se distribuyen bastante uniformemente a lo largo del gráfico. De manera más precisa, 13 de las 32 películas estudiadas tienen una duración única de 69, 81, 84, 90, 95, 96, 97, 104,107, 108, 110, 11 y 134 minutos, mientras que hay 2 producciones para 85, 89, 94, 100, 102, 103, 112 y 118 minutos. Según indica la Figura 6, el 50 % de las películas analizadas cuentan con una duración de entre 101 y 120 minutos, seguida del 44 % con una duración de entre 81 y 100 minutos. El 6 % restante lo conforman 2 películas que cuentan con una duración de 69 y 134 minutos cada una, como indica la Tabla 23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 5.

Porcentaje de minutos por película

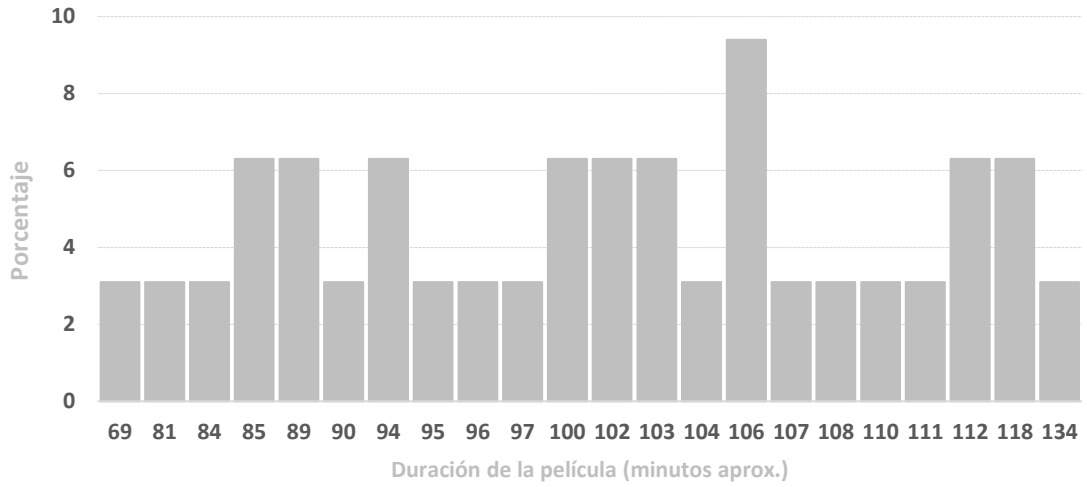


Tabla 23.

Duración total por película en minutos aproximados

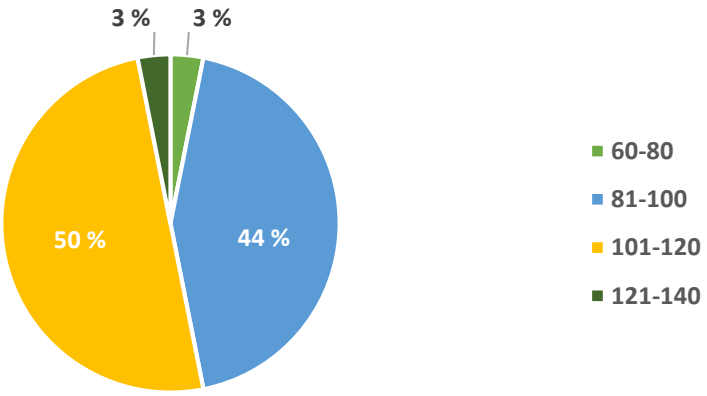
Número de minutos	Frecuencia (películas)	Porcentaje
69	1	3,1
81	1	3,1
84	1	3,1
85	2	6,3
89	2	6,3
90	1	3,1
94	2	6,3
95	1	3,1
96	1	3,1
97	1	3,1
100	2	6,3
102	2	6,3
103	2	6,3
104	1	3,1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de minutos	Frecuencia (películas)	Porcentaje
106	3	9,4
107	1	3,1
108	1	3,1
110	1	3,1
111	1	3,1
112	2	6,3
118	2	6,3
134	1	3,1
Total **3.210**	**32**	**100,0**

Figura 6.

Distribución porcentual de la duración en intervalos de tiempo



Por otro lado, para establecer el corpus de investigación, se ha tenido en cuenta la duración de las canciones que aparecen en cada producción estudiada. En total, como se indica en la Figura 7, 389 canciones tienen una duración igual o mayor a un minuto, mientras que 395 tienen una duración inferior al minuto.[94]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

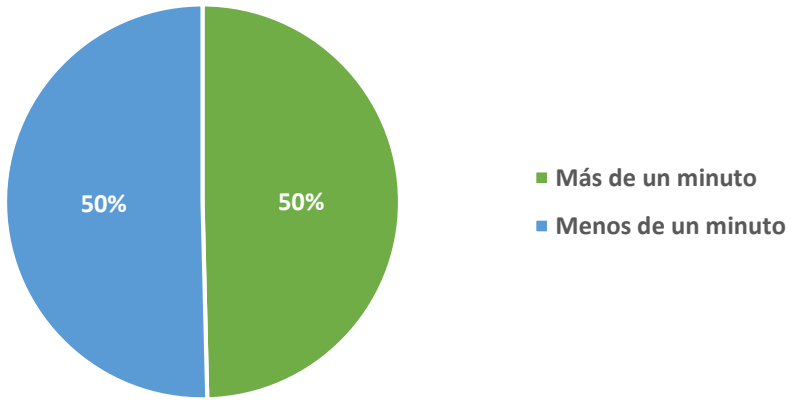
[94] El presente corpus de investigación únicamente ha tenido en cuenta las canciones que cuentan con letra; se excluyen así las canciones instrumentales (v. Introducción. 1). La duración de las canciones que conforman el corpus se ha medido, por consiguiente, a partir del primer segundo donde aparece la letra. En general, no se han contabilizado las onomatopeyas

Como muestran la Tabla 24 y la Figura 8, el 41 % de las películas estudiadas cuentan con entre 11 y 15 canciones con una duración mayor a un minuto, seguidas del 31 % de películas que cuentan con entre 6 y 10 canciones y del 22 % con entre 16 y 20 canciones. El 6 % restante lo conforman 2 películas que cuentan con 5 y 22 canciones con una duración mayor a un minuto, respectivamente.

Con respecto a las canciones con una duración inferior a un minuto, la Tabla 25 y la Figura 9 indican que el 47 % de las películas estudiadas cuentan con menos de 10 o menos canciones con esta duración, frente al 22 % de películas que cuentan con entre 11 y 15 canciones con esta duración. El 28 % lo conforman películas que cuentan con 16 a 30 canciones y el 3 % restante lo compone 1 película que contiene menos de 40 canciones de menos de un minuto.

Figura 7.

Distribución del número de la duración de las canciones



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y/o interjecciones de comienzo (como «¡Oh!» o «¡Ah!»), ya que no aportan ningún significado a la canción y no difieren del español en su traducción. Se ha contabilizado, por tanto, desde la primera unidad verbal utilizada en la canción y/o fragmento de ella hasta el final de la canción.

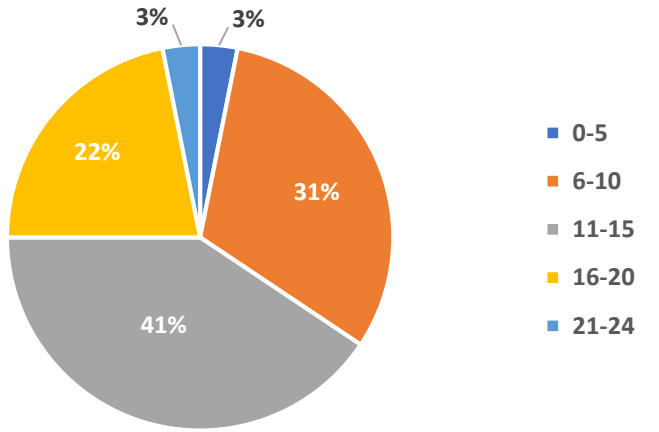
Tabla 24.

Canciones de más de un minuto por película

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
5	1	3,1
6	1	3,1
7	3	9,4
8	5	15,6
10	1	3,1
11	4	12,5
12	3	9,4
13	3	9,4
14	2	6,3
15	1	3,1
16	2	6,3
17	1	3,1
18	3	9,4
20	1	3,1
22	1	3,1
Total	**389**	**32**	**100,0**

Figura 8.

Distribución porcentual de canciones de más de un minuto



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 25.

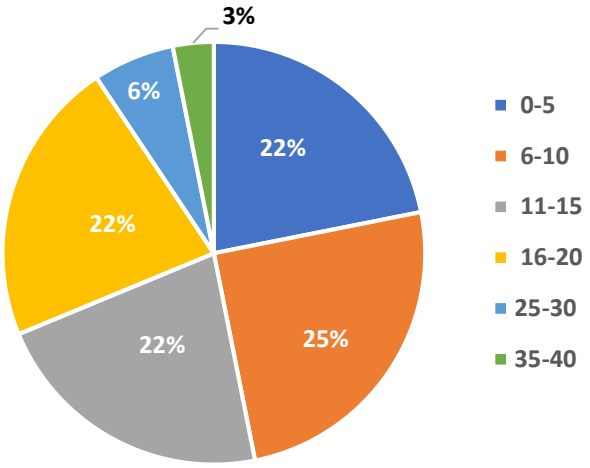
Canciones de menos de un minuto por película

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
3	3	9,4
4	1	3,1
5	3	9,4
6	3	9,4
7	3	9,4
9	2	6,3
12	2	6,3
13	2	6,3
14	1	3,1
15	2	6,3
16	3	9,4
18	3	9,4
19	1	3,1
28	1	3,1
29	1	3,1
38	1	3,1
Total	**395**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 9.

Distribución porcentual de canciones de menos de un minuto



3.1.1.3. Grupo de destinatarios. En relación con la distribución de los grupos de destinatarios, los datos de la Tabla 26 y la Figura 10 apuntan a que el 62,5 % de las películas analizadas están diseñadas para la captación de un destinario perteneciente al grupo 1 (entre los 10 y los 13 años de edad), frente al 31,3 % más focalizado a destinatarios del grupo 2 (entre los 14 y 19 años de edad) (v. 2.1.1). Además, como indica el Anexo I, se ha observado que el 6,2 % restante corresponde a 2 películas[95] cuya clasificación no encaja específicamente con ninguno de los dos grupos debido a diferentes aspectos (temática, personajes, letra de las canciones, etc.). Por ello, se han denominado *1-2* y se ha añadido bien (*1*) o (*2*) según si sus características se asemejan más a un grupo o a otro, aunque no dejen de considerarse híbridos a ojos del presente estudio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[95] Las películas mencionadas corresponden a las producciones DVD19 y DVD29 respectivamente.

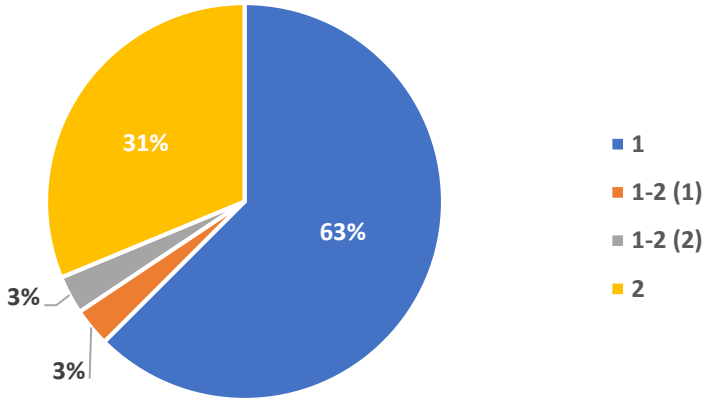
Tabla 26.

Distribución de los grupos de destinatarios por películas

Grupo de destinatarios	Frecuencia (películas)	Porcentaje
1	20	62,5
1-2 (1)	1	3,1
1-2 (2)	1	3,1
2	10	31,3
Total **2 (+ 2)**	**32**	**100,0**

Figura 10.

Distribución de las películas por grupo de destinatarios



3.1.1.4. Tipo de películas. Otro de los aspectos generales que se han analizado es el tipo de película al que pertenece cada producción. De acuerdo con la Tabla 27, hay 15 películas que han sido originalmente creadas para ser emitidas en pantallas de cine (35 mm), 14 para ser emitidas en TV y 3 para ser distribuidas directamente en formato vídeo.

Las películas se pueden clasificar en dos grupos según su formato:[96]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[96] Se ha decidido mantener en ambos grupos también la denominación en inglés tanto por economía lingüística como por la procedencia de la lengua inglesa de los términos originales (v. 2.1.2).

- Película de cine con contenido musical para adolescentes (*teen music movies*):[97] películas con contenido musical destinadas al público juvenil creadas para ser emitidas originalmente en los cines y/o, en ocasiones, en formato vídeo.
- Película de TV con contenido musical para adolescentes (*teen music TV movies*): películas con contenido musical destinadas al público juvenil creadas para ser principalmente emitidas en TV.

Por tanto, según se observa en la Tabla 27 y en la Tabla 28, 18 de las 32 películas analizadas se clasifican como *teen music movies*, frente a las 14 restantes, que son *teen music TV movies*. En resumen, más del 56 % de las películas analizadas son producciones diseñadas originalmente para su distribución en las salas de cine y/o soporte de vídeo, frente al 43 % que han sido creadas específicamente para la TV.

Finalmente, se ha considerado también la reflexión sobre la clasificación de las películas con contenido musical atendiendo a la literatura presentada previamente (v. 2.1.2, 2.2.2.1 y 2.2.2.2). Se hace aquí una diferenciación entre las películas con contenido musical basado en el musical clásico de Hollywood como género independiente en contraposición a las que no siguen esta misma estructura:

- Películas con contenido musical de tipo clásico: son producciones donde la mayoría de las canciones no aparecen de forma orgánica en la escena; se introduce un diálogo o monólogo cantado entre diálogo y diálogo hablado, de manera que las palabras de los personajes aparecen forzadas en forma de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[97] Debido a que en ocasiones los límites entre lo que se considera películas musicales y/o películas con contenido musical son difusos, en el presente estudio se ha utilizado en inglés el adjetivo *music* (Omidpacino, 2012; Abrams, 2015; Nicolaou y Morin, 2018) en lugar de *musical* en la denominación de los grupos mencionadas en inglés.

canción por parte de los personajes. Normalmente, las canciones cantadas por los personajes son creadas específicamente para estas producciones.

- Películas con contenido musical de tipo no clásico: son producciones donde las canciones aparecen de forma orgánica, es decir, aquellas producciones en las que las canciones no aparecen forzadas en forma de diálogo cantado entre los personajes. Ejemplo de ello son las canciones cantadas por una banda en un concierto o escuchadas en la radio. Normalmente, las canciones que se presentan son canciones populares que no suelen estar escritas específicamente para estas producciones.

Como indica la Tabla 29, 14 de las 32 películas analizadas son películas con contenido musical de tipo clásico, frente a las 18 películas restantes que no lo son (v. Anexo I).

Tabla 27.

Distribución de las películas por formato

	Género	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	35 mm	15	46,9
	Vídeo	3	9,4
	TV	14	43,8
Total		32	100,0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 28.

Distribución según el tipo de película

	Tipo de Película	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	Teen music movie	18	56,3
	Teen music TV movie	14	43,8
Total		32	100,0

Tabla 29.

Número de películas con contenido musical de tipo clásico y no clásico

	Tipo de Contenido Musical	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	No clásico	18	56,3
	Clásico	14	43,8
Total		32	100,0

3.1.1.5. Responsables del proceso traductor. Para el recuento de los principales responsables involucrados en el proceso traductor de las 32 producciones audiovisuales que conforman el presente corpus de investigación, se han tenido en cuenta tanto bases de datos especializadas como la información suministrada por diferentes especialistas en el sector (v. 3.1.2). Salvo en los casos indicados en el Anexo I, y a falta de confirmación por el resto de traductores con los que no se ha podido contactar, se ha considerado que todos los traductores mencionados han trabajado solo en las versiones dobladas, ya que es la única información que se ha podido extraer de las fuentes consultadas (v. 3.1.2); se desconoce, por tanto, el recuento exacto de los traductores que han trabajado en las versiones subtituladas de las ediciones de DVD y Blu-ray, y si coinciden o no con los traductores de las versiones dobladas (v. 2.1.6).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Teniendo presente a los responsables del proceso traductor que están involucrados en la traducción para las versiones dobladas y las versiones subtituladas de las producciones audiovisuales que conforman el corpus (v. 1.2.3), se han considerado dos grupos de agentes de acuerdo con su grado de implicación: agentes especializados directos y agentes especializados indirectos.

Por un lado, los agentes especializados directos son aquellos agentes que han trabajado en las etapas iniciales de la traducción de las producciones audiovisuales. En el presente estudio se han analizado dos subgrupos de agentes especializados directos principales. Por un lado, los traductores para el doblaje y el subtitulado de las producciones estudiadas y, por otro lado, los agentes responsables de terminar el producto en los estudios de doblaje, como los directores de doblaje o los propios estudios de doblaje.

Por otro lado, los agentes especializados indirectos son aquellos agentes que, aunque no han trabajado con la traducción de las producciones directamente, son los encargados de la etapa final del proceso traductor. En el presente estudio se han analizado las distribuidoras de las producciones del corpus de investigación en España.

3.1.1.5.1. Agentes especializados directos. Según indica la Tabla 1 del Anexo I, en las 32 producciones de las que se compone el presente corpus de investigación han trabajado los siguientes agentes directos:

- Traductores: en total, hay 15 traductores conocidos[98] y 32 traductores desconocidos.[99] Como muestran la Figura 11, se conoce la identidad del

[98] Según se indica en la Tabla 1 del Anexo I, pese a que hay 2 traductores de los 14 traductores para las versiones dobladas que declaran haber traducido también para los subtítulos de 3 producciones, estos no se han contado doblemente en el recuento total de traductores (v. 3.2.2.2).

[99] En el caso de los traductores desconocidos la cifra es estimada, ya que se han considerado a los traductores desconocidos como traductores individuales, aunque no se descarta que un mismo traductor haya podido hacer la traducción para las versiones subtituladas de más de una producción del corpus (v. 3.2.2.2).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

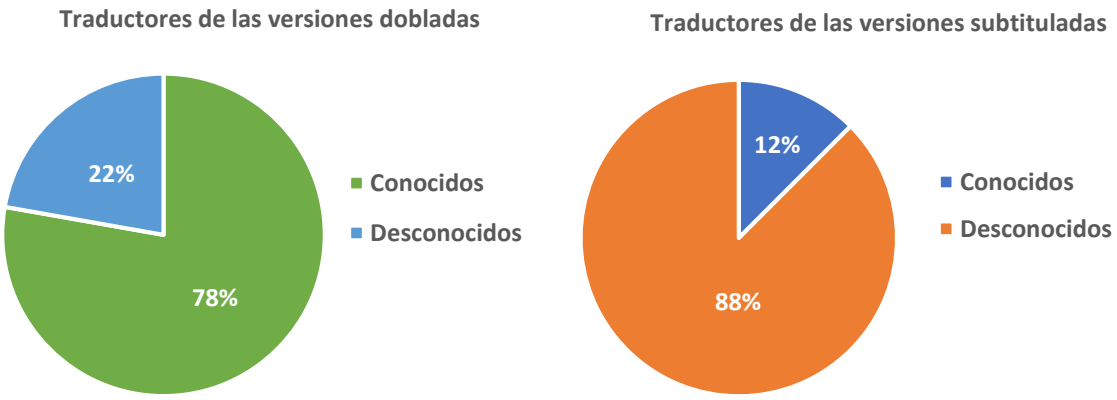
78 % de los traductores en las versiones dobladas, frente al 12 % de traductores conocidos en las versiones subtituladas.

  - Versiones dobladas: 14 traductores conocidos y 4 traductores desconocidos.
  - Versiones subtituladas:[100] 3 traductores conocidos y 28 traductores desconocidos.

- Directores de doblaje: en total, hay 20 directores conocidos y 1 director desconocido. Según indica la Figura 12, se conoce la identidad del 95 % de los directores de doblaje implicados.
- Estudios de doblaje:[101] en total, hay 13 estudios conocidos y 2 desconocidos.[102]

Figura 11.

Distribución de los traductores en las versiones dobladas y subtituladas

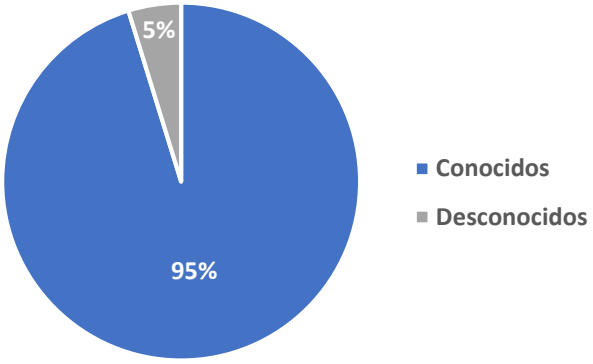


[100] La información encontrada y contrastada de la traducción para las versiones subtituladas es estimada, ya que no hay una información clara y transparente al respecto, al contrario de lo que normalmente ocurre con las versiones dobladas (v. Introducción. 3.2 y 1.2.3).
[101] Para el presente recuento, se han considerado los estudios de doblaje originales, aunque en la actualidad hayan sufrido cambios o ya no existan, como es el caso de Sonoblok, Cinearte o EXA.
[102] A nivel de recuento, se considera 1 agente especializado por estudio de doblaje.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 12.

Distribución de los directores de doblaje



3.1.1.5.2. Agentes especializados indirectos. En relación con los agentes indirectos encargados de la distribución en España de las producciones estudiadas, el 100 % son conocidos, según se indica en la Tabla 1 del Anexo I.

Según se muestra en la Tabla 30, la Tabla 31 y la Figura 13, el año con más producciones lanzadas en España fue el 2008, con más de un 12 % de las películas analizadas, seguido del 2003, 2006, 2007 y 2009, donde se estrenaron en España 3 películas cada año. La Figura 13 muestra una distribución sesgada a la derecha, centrándose la mayoría de los lanzamientos de películas con contenido musical en España entre el 2001 y el 2009 (v. 2.1.5).

En cuanto a las empresas encargadas de distribuir los DVD y Blu-ray en España, los datos que muestra la Tabla 32 indican que hay un total de 11 distribuidoras,[103] de entre las cuales la distribuidora que cuenta con más películas en su haber es The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.)[104] con 17, seguida de Twentieth Century Fox Home

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[103] A nivel de recuento, se considera 1 agente especializado por distribuidora.
[104] The Walt Disney Company Iberia, S.L., Buena Vista Home Entertainment y Walt Disney Home Entertainment se engloban dentro de The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.).

Entertainment España S.A. y Warner Bros. Entertainment España S.L., que cuentan con 3 películas distribuidas en España cada una.

Tabla 30.

Distribución por año en España de las películas

Año	Frecuencia (películas)	Porcentaje
2001	2	6,3
2002	1	3,1
2003	3	9,4
2004	2	6,3
2006	3	9,4
2007	3	9,4
2008	4	12,5
2009	3	9,4
2010	2	6,3
2011	2	6,3
2012	1	3,1
2014	1	3,1
2015	1	3,1
2016	2	6,3
2017	1	3,1
2019	1	3,1
Total 2001-2019	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 13.

Distribución porcentual por año de las películas

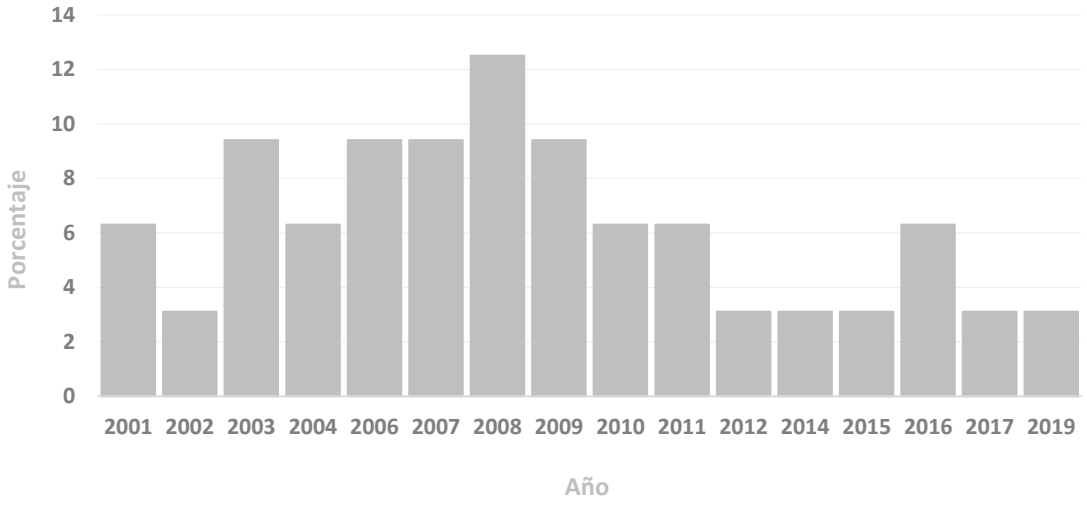


Tabla 31.

Distribución cronológica por película

Año de lanzamiento en España															
2001	**2002**	**2003**	**2004**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2019**	**Total**
Bailando (Step up)																
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño																
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Año de lanzamiento en España																
2001	**2002**	**2003**	**2004**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2019**	**Total**
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Espera al último baile																
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Fama																
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray																
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical																
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2																
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Lemonade Mouth																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar																
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Los descendientes 2																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Los descendientes 3																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Quiero ser superfamosa																

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Año de lanzamiento en España																
2001	**2002**	**2003**	**2004**	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2019**	**Total**
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Si decido quedarme																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella																
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar																
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Total																
2	**1**	**3**	**2**	**3**	**3**	**4**	**3**	**2**	**2**	**1**	**1**	**1**	**2**	**1**	**1**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 32.

Distribuidoras de las películas en España

	Distribuidoras	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	Aurum Producciones S.A.	1	3,1
	Filmax Home Video	1	3,1
	Paramount Home Entertainment (Spain)	1	3,1
	Savor Ediciones, S.A.	1	3,1
	Sony Pictures Home Entertainment + Columbia Tristar Home Entertainment[105]	2	6,2
	Tema Distribuciones, S.L.	1	3,1
	The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.) - The Walt Disney Company Iberia, S.L. - Buena Vista Home Entertainment - Walt Disney Home Entertainment	17	53,2
	Tripictures (Madrid)//Láser Film	1	3,1
	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.	3	9,4
	Universal Pictures Iberia, S.L.	1	3,1
	Warner Bros. Entertainment España S.L.	3	9,4
Total	**11**	**32**	**100,0**

3.1.1.6. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música: canciones diegéticas, extraediegéticas y diegética-extradiegéticas. Según indican los datos detallados en la Figura 14, más del 70 % de las canciones estudiadas en el presente corpus de investigación son diegéticas (los personajes en escena son conscientes de las canciones y de la letra que están escuchando), frente al 21 % de canciones extradiegéticas (solo el destinatario es consciente de la canción que aparece en escena) (v. 1.4.3.3.3.1). El

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[105] A efectos de recuento, estas dos distribuidoras se han contado como una sola, ya que Columbia Tristar Home Entertainment también pertenece a Sony Pictures Home Entertainment.

8 % restante corresponde a las canciones que en el presente corpus de investigación se han denominado *canciones diegética-extradiegéticas* por considerarlas un híbrido entre canciones diegéticas y canciones extradiegéticas. Este tipo de canciones se caracterizan porque parte de la canción que aparece en pantalla es diegética y parte es extradiegética, de manera que suelen aparecer como transiciones entre escenas: por ejemplo, los personajes están escuchando una canción en la radio y al cambiar de escena, la canción sigue sonando en pantalla, pero ya de forma extradiegética, de modo que los personajes ya no son conscientes de ella (v. 1.4.3.3.3.1).[106]

Por otro lado, la Tabla 33, la Tabla 34, la Tabla 35, la Tabla 36, la Tabla 37 y la Tabla 38 resumen el número de canciones tanto en general como por producción que conforman las películas estudiadas según si son canciones diegéticas, extradiegéticas o diegética-extradiegéticas. Los tres gráficos que indican el porcentaje total de canciones (Figura 15, Figura 16 y Figura 17) muestran un sesgo a la derecha, siendo este sesgo más evidente especialmente en la Figura 12.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[106] Nótese que el concepto de *canciones diegética-extradiegéticas* presentado en este estudio está basado en lo expuesto por Low (v. 1.4.3.3.2.1) al respecto de las canciones logocéntricas y musicocéntricas: «a single song may shift between logocentric and music-centric sections» (2017, p. 13).

Figura 14.

Distribución porcentual de las canciones diegéticas, extradiegéticas y diegética-extradiegéticas

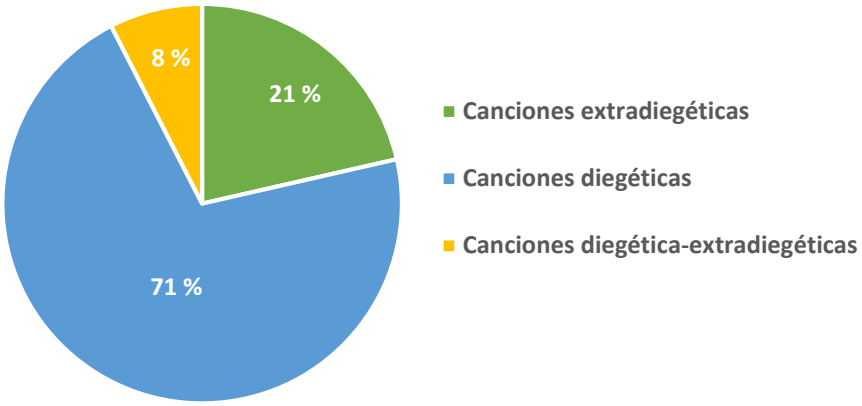


Tabla 33.

Canciones diegéticas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
7	1	3,1
8	2	6,3
9	2	6,3
10	2	6,3
11	1	3,1
13	1	3,1
15	4	12,5
16	2	6,3
17	1	3,1
18	2	6,3
19	1	3,1
20	3	9,4
21	3	9,4
23	3	9,4

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
24	1	3,1
26	1	3,1
29	1	3,1
37	1	3,1
Total	**557**	**32**	**100,0**

Tabla 34.

Distribución de las canciones diegéticas por película

Canciones diegéticas																		
7	**8**	**9**	**10**	**11**	**13**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**23**	**24**	**26**	**29**	**37**	**Total**
Bailando (Step up)																		
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																		
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño																		
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Espera al último baile																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Fama																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones diegéticas																		
7	**8**	**9**	**10**	**11**	**13**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**23**	**24**	**26**	**29**	**37**	**Total**
Hairspray																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																		
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
High School Musical 2																		
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas																		
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Lizzie Superstar																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																		
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2																		
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3																		
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa																		
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Si decido quedarme																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones diegéticas																		
7	**8**	**9**	**10**	**11**	**13**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**23**	**24**	**26**	**29**	**37**	**Total**
Starstruck: mi novio es una súper estrella																		
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																		
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																		
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar																		
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																		
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total																		
1	**2**	**2**	**2**	**1**	**1**	**4**	**2**	**1**	**2**	**1**	**3**	**3**	**3**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

Tabla 35.

Canciones extradiegéticas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
1	4	12,5
2	2	6,3
3	5	15,6
4	6	18,8
5	6	18,8
6	1	3,1
7	1	3,1
8	1	3,1
9	2	6,3

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
10	1	3,1
11	1	3,1
12	1	3,1
19	1	3,1
Total **168**	**32**	**100,0**

Tabla 36.

Distribución de las canciones extradiegéticas por película

	Canciones extradiegéticas													
Título en español	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**19**	**Total**
Bailando (Step up)	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Espera al último baile	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Fama	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
High School Musical	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Los descendientes	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Canciones extradiegéticas													
Título en español	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**19**	**Total**
Los descendientes 3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Radio Rebelde	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Si decido quedarme	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total	**4**	**2**	**5**	**6**	**6**	**1**	**1**	**1**	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

Tabla 37.

Canciones diegética-extradiegéticas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	10	31,3
1	9	28,1
2	6	18,8
4	3	9,4
5	3	9,4
12	1	3,1
Total **59**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 38.

Distribución de las canciones diegética-extradiegéticas por película

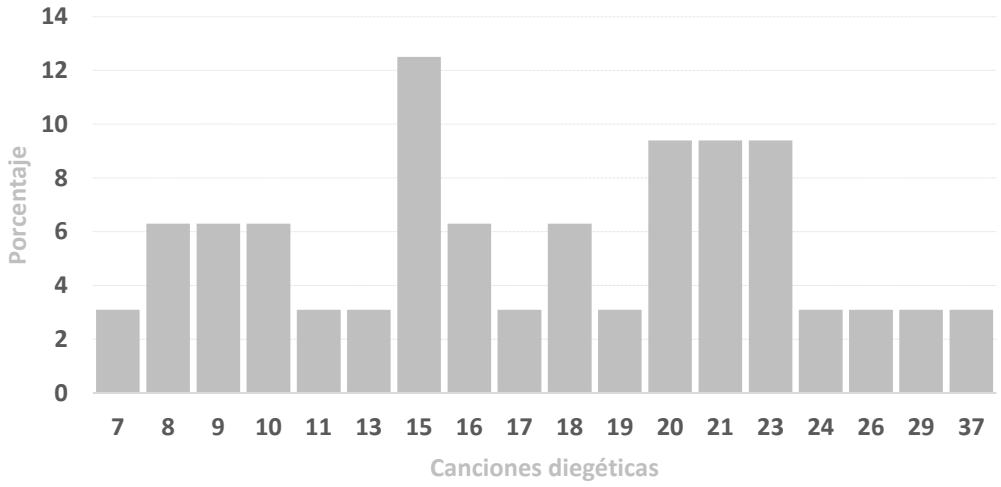
	Número de canciones						
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**5**	**12**	**Total**
Bailando (Step up)	0	0	1	0	0	0	1
Camp Rock	0	1	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	0	0	0	1	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	1	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	0	1	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	1	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz	0	1	0	0	0	0	1
Espera al último baile	0	0	0	1	0	0	1
Fama	0	0	1	0	0	0	1
Hairspray	1	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	1	0	0	0	1
High School Musical	1	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2	0	1	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	0	1	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	0	0	0	1	0	0	1
Lemonade Mouth	1	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	0	0	1	0	0	0	1
Los descendientes	1	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	1	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde	0	1	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	0	0	1	0	1
Si decido quedarme	0	1	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	0	0	0	0	1	0	1
The Cheetah Girls 2	0	1	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones						
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**5**	**12**	**Total**
The Cheetah Girls: un mundo	1	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	0	0	0	1	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	0	0	1	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	0	0	1	0	0	0	1
Total	**10**	**9**	**6**	**3**	**3**	**1**	**32**

Figura 15.

Porcentaje del número total de canciones diegéticas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 16.

Porcentaje del número total de canciones extradiegéticas

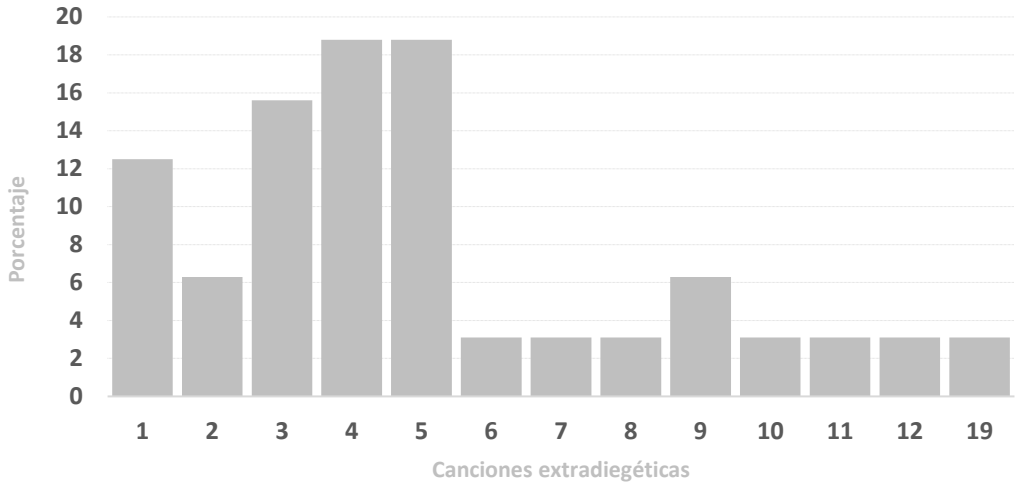
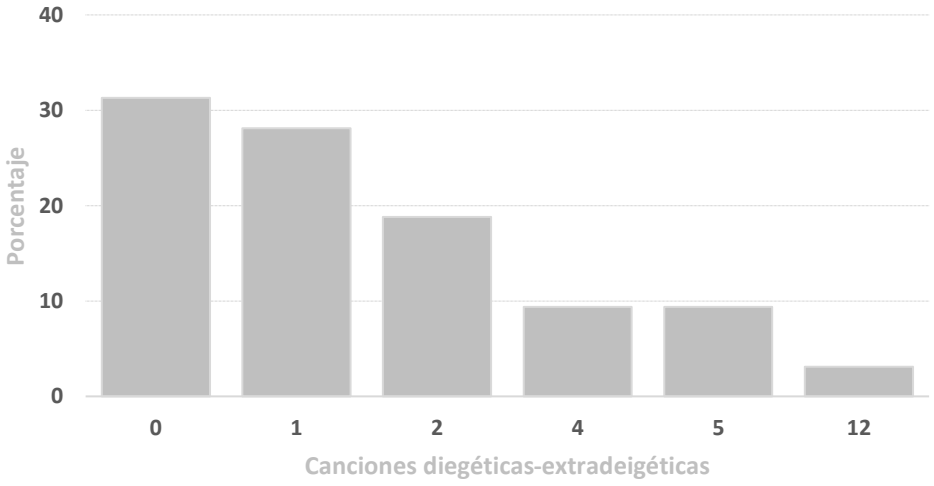


Figura 17.

Porcentaje del número total de canciones diegética-extradiegéticas



3.1.1.7. Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones.

En base a la literatura usada para el marco teórico del presente estudio (v. 1.4.3.3.2), se ha creado una clasificación de las canciones presentes en las producciones estudiadas según rasgos simples pero definitorios de su traducción. Por tanto, las canciones que forman parte

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del corpus de investigación están agrupadas como se muestra en la Figura 18 y se detalla a continuación: canciones narrativas (y canciones narrativas dialogadas), canciones ambiente, canciones ambiente-narrativas, canciones de fondo y canciones de créditos.

Las *canciones narrativas* son canciones que salen de boca del propio personaje de forma diegética en la escena en la que es interpretada y/o escuchada.[107] En general, son canciones cuya letra está escrita para la escena en la que aparecen y, por ello, se ha usado el término *narrativas*, debido a que forman parte intrínseca del guion del personaje que la interpreta. Dentro de las canciones narrativas, se incluye las *canciones narrativas dialogadas*, puesto que se ha considerado de importancia diferenciar un subtipo de canciones narrativas cuyos personajes las cantan en forma de diálogo. La estructura de pregunta y respuesta (directa o indirecta) como parte de la canción que están interpretando la hace parte explícita del diálogo del personaje en escena y requiere que al menos un personaje más participe en la canción.

Las *canciones ambiente* son canciones que contextualizan una escena, ya sea para identificar una época, una estación del año o una frase en concreto que esté ligada a la escena en un contexto específico, aunque la letra de la canción en general tenga otro significado. Se ha utilizado el término *ambiente* debido a que son canciones que aportan un determinado ambiente a la escena en concreto y se usan para evocar un sentimiento similar al de la escena que se está representando, ya sea de manera diegética o extradiegética. En este tipo también se encuentran las canciones que en ocasiones suenan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[107] Aunque las canciones narrativas son esencialmente diegéticas, pueden en ocasiones aparecer de forma extradiegética conservando la misma función, por ejemplo, al ilustrar una escena relacionada con la canción que anterior o posteriormente realiza una función narrativa diegética en la escena.

de fondo de forma diegética (por ejemplo, en escenas de baile, en tiendas, en bares, etc.) cuando la letra se percibe en gran medida y cobra relativa importancia.

Las *canciones ambiente-narrativas* son canciones que además de contextualizar una escena, contienen una letra que está muy ligada a la producción en sí. Aunque no sea el personaje el que la cante, se han utilizado el término *ambiente-narrativas* puesto que en su totalidad transmiten lo que los personajes están sintiendo en pantalla. Suelen ser canciones compuestas para la película o escena en cuestión, cantadas por la actriz o actor para la banda sonora, aunque no sean interpretadas por personajes explícitamente de forma diegética.

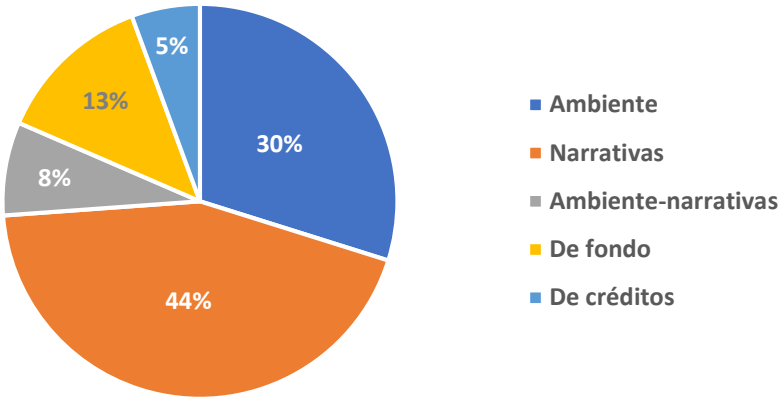
Las *canciones de fondo* son canciones cuya letra pasa a un segundo plano para dejar paso a la música de la canción y a los ritmos instrumentales que esta transmite. Se ha utilizado el término *de fondo* ya que se refiere a aquellas canciones cuya letra en su mayor parte es ininteligible y funciona como un fondo de escena que no aporta matices significativos a nivel verbal.

Por último, las *canciones de créditos* son canciones que normalmente aparecen al final de una producción y que no forman parte intrínseca de la historia en sí. Se ha utilizdo el término *de créditos* porque son canciones que suelen pertenecer a la banda sonora (que hayan o no aparecido a lo largo de la producción en cuestión) y que acompañan a los créditos finales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 18.

Distribución porcentual de la caracterización de las canciones



3.1.1.7.1. Canciones narrativas. La Figura 18, la Figura 19 y la Figura 20, así como la Tabla 39 y la Tabla 40 muestran el número de canciones narrativas producidas en las películas estudiadas. De 784 canciones, 345 son canciones narrativas, conformando el 44 % del total.

La Figura 19 indica que más del 12 % de las películas estudiadas cuentan con 9 canciones narrativas en su haber, frente a más del 9 % que no cuenta con ninguna. El gráfico muestra una distribución sesgada a la derecha, pero a la vez indica un porcentaje elevado de películas que tienen un mayor número de canciones narrativas.

Por último, dentro de las canciones narrativas, se incluye el subtipo denominado *canciones narrativas dialogadas*. Como se muestra en la Tabla 41, solo 18 canciones de las 784 canciones de las que se compone el corpus pertenecen a este subtipo. Por tanto, solo un 5 % de las canciones narrativas son dialogadas, como indica la Figura 20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 19.

Porcentaje de canciones narrativas

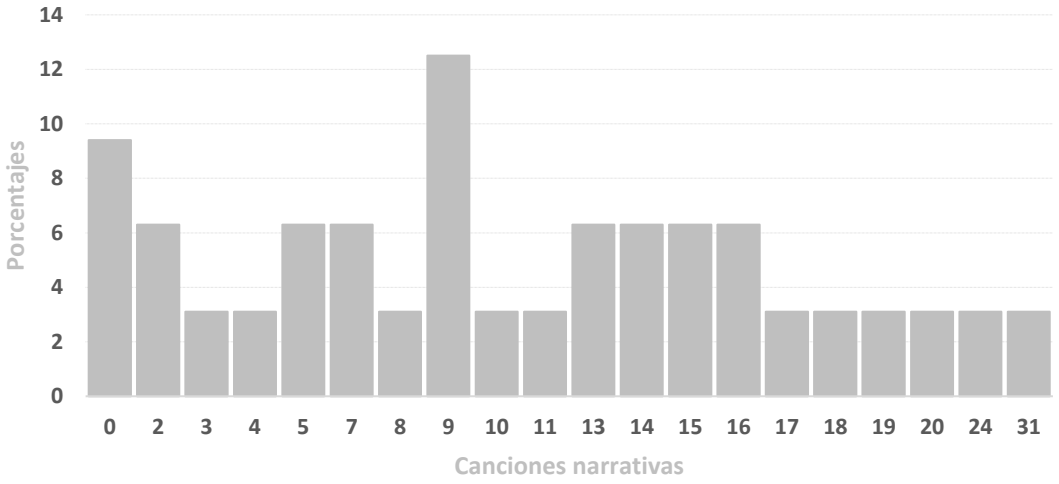


Tabla 39.

Canciones narrativas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	3	9,4
2	2	6,3
3	1	3,1
4	1	3,1
5	2	6,3
7	2	6,3
8	1	3,1
9	4	12,5
10	1	3,1
11	1	3,1
13	2	6,3
14	2	6,3
15	2	6,3
16	2	6,3

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
17	1	3,1
18	1	3,1
19	1	3,1
20	1	3,1
24	1	3,1
31	1	3,1
Total	**345**	**32**	**100,0**

Tabla 40.

Distribución de las canciones narrativas por película

Canciones narrativas																				
0	**2**	**3**	**4**	**5**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**13**	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**24**	**31**	**Total**
Bailando (Step up)																				
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																				
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																				
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																				
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones narrativas																					
0	**2**	**3**	**4**	**5**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**13**	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**24**	**31**	**Total**
Espera al último baile																				
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Fama																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																				
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Jem y los hologramas																				
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Lizzie Superstar																				
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																				
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2																				
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3																				
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa																				
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones narrativas																				
0	**2**	**3**	**4**	**5**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**13**	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**24**	**31**	**Total**
Radio Rebelde																				
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																				
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Si decido quedarme																				
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																				
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar																				
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total																				
3	2	1	1	2	2	1	4	1	1	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	32

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

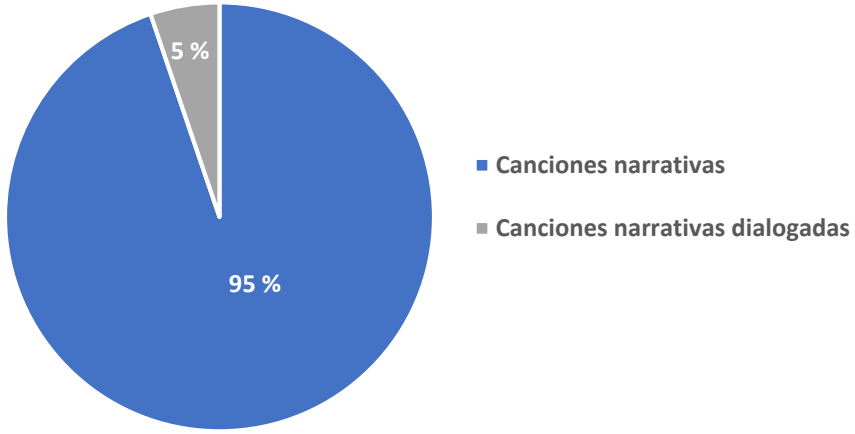
Tabla 41.

Canciones narrativas dialogadas en las películas (subtipo de canciones narrativas)

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	0	26	81,3
	2	3	9,4
	4	3	9,4
Total	**18**	**32**	**100,0**

Figura 20.

Distribución porcentual de las canciones narrativas dialogadas



3.1.1.7.2. Canciones ambiente. Tanto la Figura 18 y la Figura 21 como la Tabla 42 y la Tabla 43 muestran el número de canciones ambiente producidas en las películas estudiadas en el presente corpus. De 784 canciones, 234 son canciones ambiente, conformando el 30 % del total. Según indican los datos, el 25 % de las películas estudiadas cuentan con una canción ambiente, seguidas del 12,5 % que cuentan con dos. El gráfico de la Figura 21 muestra una distribución sesgada a la derecha, aunque indica un alto porcentaje de películas que cuentan con canciones ambiente en sus escenas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 21.

Porcentaje de canciones ambiente por película

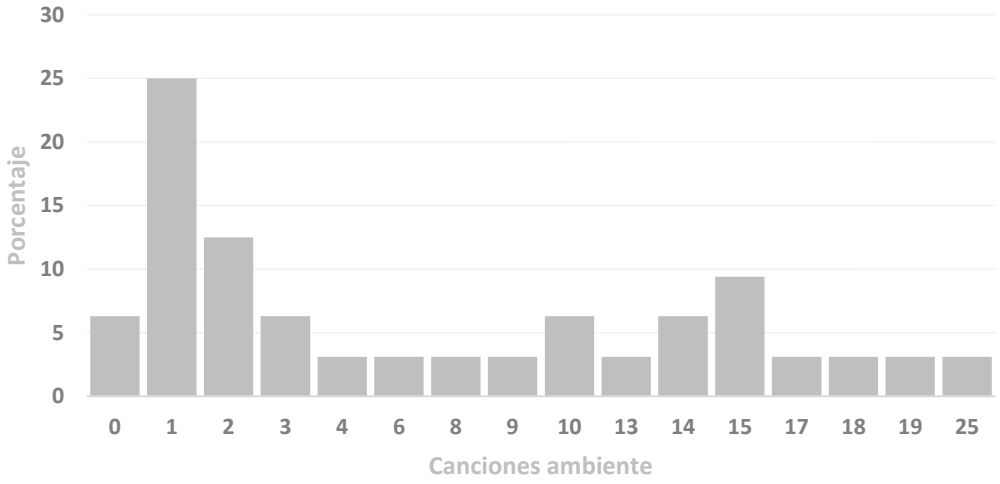


Tabla 42.

Canciones ambiente

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	2	6,3
1	8	25,0
2	4	12,5
3	2	6,3
4	1	3,1
6	1	3,1
8	1	3,1
9	1	3,1
10	2	6,3
13	1	3,1
14	2	6,3
15	3	9,4
17	1	3,1
18	1	3,1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
19	1	3,1
25	1	3,1
Total **234**	**32**	**100,0**

Tabla 43.

Distribución de las canciones ambiente por película

	Canciones ambiente																
Título en español	**0**	**1**	**2**	**3**	**4**	**6**	**8**	**9**	**10**	**13**	**14**	**15**	**17**	**18**	**19**	**25**	**Total**
Bailando (Step up)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Escucha mi voz	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Espera al último baile	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Fama	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Canciones ambiente																
Título en español	**0**	**1**	**2**	**3**	**4**	**6**	**8**	**9**	**10**	**13**	**14**	**15**	**17**	**18**	**19**	**25**	**Total**
Los descendientes 3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Si decido quedarme	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total	**2**	**8**	**4**	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**2**	**1**	**2**	**3**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

3.1.1.7.3. Canciones ambiente-narrativas. La Figura 18 y la Figura 22, así como la Tabla 44 y la Tabla 45 muestran el número de canciones ambiente-narrativas producidas en las películas estudiadas. De 784 canciones, 60 son canciones ambiente-narrativas, conformando el 8 % del total.

El gráfico de la Figura 22 muestra un claro sesgo a la derecha, con más del 50 % de las películas estudiadas con ninguna canción ambiente-narrativa. Sin embargo, las 14 películas restantes tienen al menos una canción ambiente-narrativa, y más del 20 % contiene 5 o más canciones ambiente-narrativas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 22.

Porcentaje de canciones ambiente-narrativas

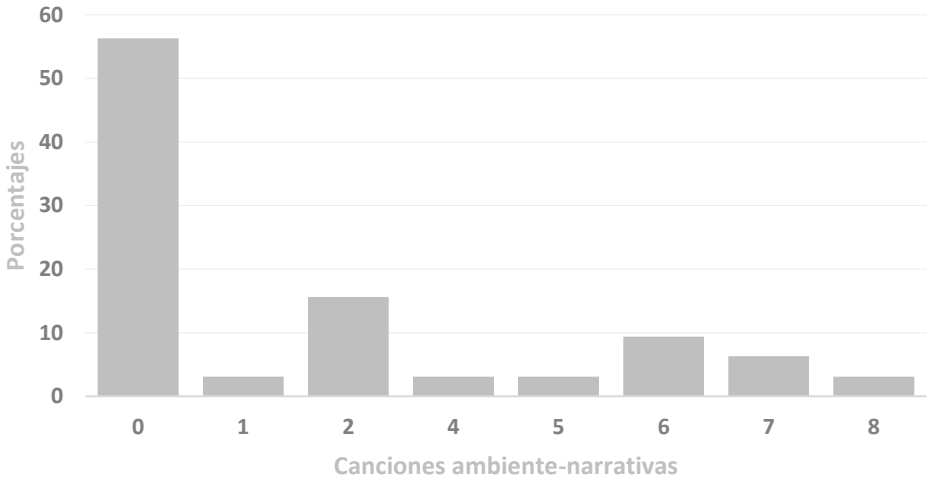


Tabla 44.

Distribución de las canciones ambiente-narrativas por película

	Canciones ambiente-narrativas								
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**Total**
Bailando (Step up)	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Espera al último baile	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Fama	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	0	0	0	0	1	0	1
High School Musical	0	0	0	0	0	1	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Canciones ambiente-narrativas								
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**Total**
High School Musical 2	1	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Los descendientes	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Radio Rebelde	1	0	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Si decido quedarme	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	0	0	0	1	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Total	**18**	**1**	**5**	**1**	**1**	**3**	**2**	**1**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 45.

Canciones ambiente-narrativas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	18	56,3
1	1	3,1
2	5	15,6
4	1	3,1
5	1	3,1
6	3	9,4
7	2	6,3
8	1	3,1
Total	**60**	**32**	**100,0**

***3.1.1.7.4. Canciones de fondo*.** La Figura 18, la Figura 18, la Tabla 46 y la Tabla 47 muestran el número de canciones de fondo producidas en las películas analizadas. De 784 canciones, 101 son canciones de fondo, conformando el 13 % del total.

Según indican los datos, el 28 % de las películas no cuentan con ninguna canción de fondo, conformando un gráfico sesgado a la derecha como indica la Figura 23. Sin embargo, las 23 películas restantes cuentan con al menos una canción de fondo, con 6 películas con 5 canciones respectivamente y una película con 16 canciones de fondo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 23.

Porcentaje de canciones de fondo

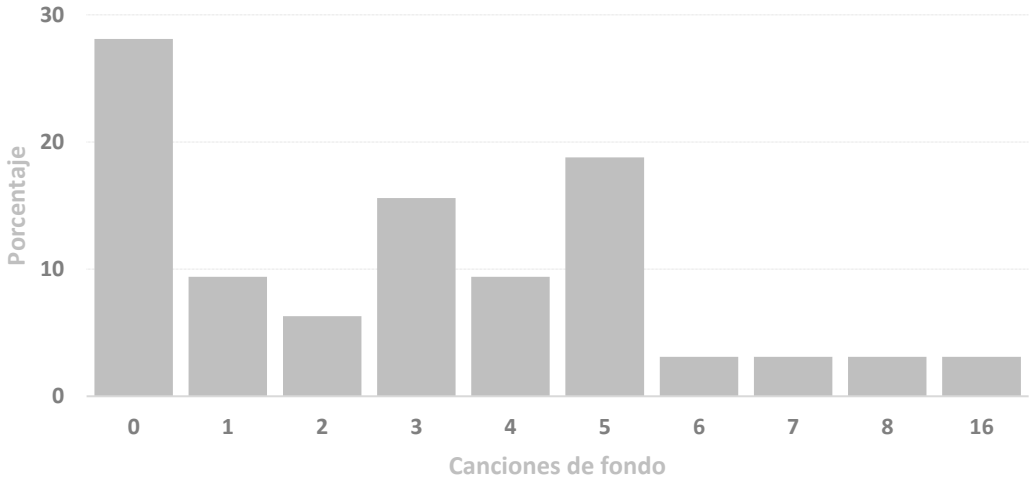


Tabla 46.

Canciones de fondo

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	9	28,1
1	3	9,4
2	2	6,3
3	5	15,6
4	3	9,4
5	6	18,8
6	1	3,1
7	1	3,1
8	1	3,1
16	1	3,1
Total	**101**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 47.

Distribución de las canciones de fondo por película

	Canciones de fondo										
Título en español	**0**	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**16**	**Total**
Bailando (Step up)	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Camp Rock	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Escucha mi voz	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Espera al último baile	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Fama	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
High School Musical	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Radio Rebelde	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Si decido quedarme	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

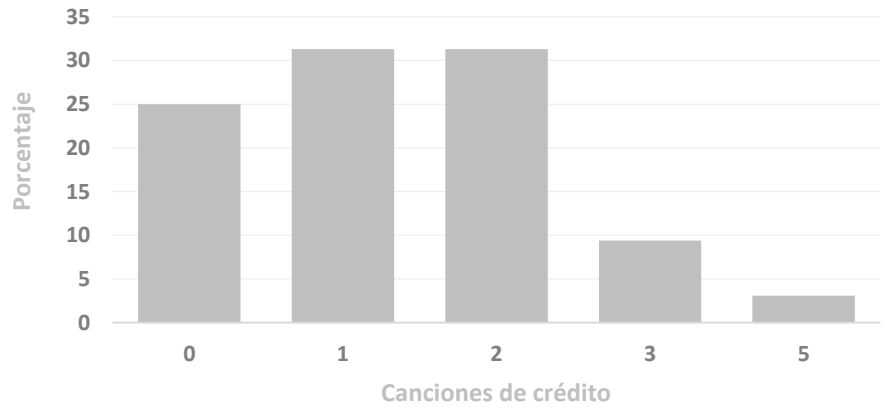
	Canciones de fondo										
Título en español	**0**	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**16**	**Total**
The Cheetah Girls: un mundo	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Total	**9**	**3**	**2**	**5**	**3**	**6**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

3.1.1.7.5. Canciones de créditos. La Figura 18, la Figura 24, la Tabla 48 y la Tabla 49 muestran el número de canciones de créditos producidas en las películas analizadas. De 784 canciones, 44 son canciones de créditos, conformando el 5 % del total.

Los datos indican que más del 30 % de las películas estudiadas cuentan con una o dos canciones de créditos. El 25 % de las películas no cuentan con ninguna y solo una cuenta con 5 canciones de créditos.

Figura 24.

Porcentaje de canciones de créditos



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 48.

Canciones de créditos

Número de canciones	Frecuencia	Porcentaje
0	8	25,0
1	10	31,3
2	10	31,3
3	3	9,4
5	1	3,1
Total	**44**	**32**	**100,0**

Tabla 49.

Distribución de las canciones de créditos por película

	Número de canciones					
Título en español	**0**	**1**	**2**	**3**	**5**	**Total**
Bailando (Step up)	0	1	0	0	0	1
Camp Rock	0	1	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	1	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	1	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	1	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	1	0	0	1
Escucha mi voz	1	0	0	0	0	1
Espera al último baile	0	1	0	0	0	1
Fama	0	0	1	0	0	1
Hairspray	0	0	0	1	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	0	1	0	1
High School Musical	1	0	0	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	0	0	1	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones					
Título en español	**0**	**1**	**2**	**3**	**5**	**Total**
Jem y los hologramas	0	1	0	0	0	1
Lemonade Mouth	0	1	0	0	0	1
Lizzie Superstar	0	0	1	0	0	1
Los descendientes	0	1	0	0	0	1
Los descendientes 2	0	0	1	0	0	1
Los descendientes 3	0	0	1	0	0	1
Quiero ser superfamosa	0	0	1	0	0	1
Radio Rebelde	0	1	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	1	0	0	1
Si decido quedarme	0	0	1	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	1	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	0	1	0	0	0	1
Un paseo para recordar	1	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	0	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	0	1	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	0	0	1	0	0	1
Total	**8**	**10**	**10**	**3**	**1**	**32**

3.1.1.8. Características propias de las canciones

3.1.1.8.1. Lengua de las canciones. La letra original[108] de las canciones contenidas en el presente corpus no solo está compuesta en inglés, a pesar de ser este la lengua de las películas analizadas. Según nos muestran los datos en la Figura 25, el 94 % de las canciones

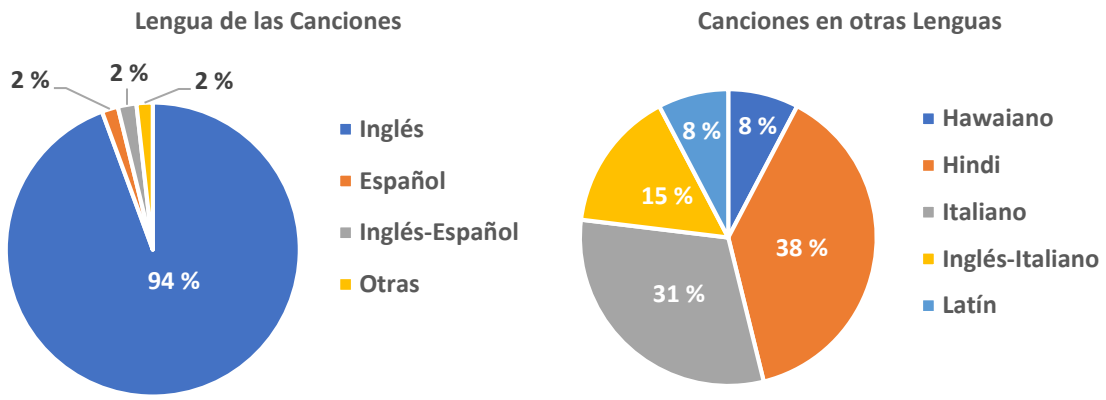
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[108] La lengua de las canciones se analiza en relación con la lengua original que aparece en la película, sin tener en cuenta la lengua traducida en la versión traducida del inglés al español (ya sea doblada o subtitulada).

están escritas en inglés y el restante 6 % está distribuido igualmente entre canciones en inglés-español, canciones en español y canciones en otras lenguas.

Figura 25.

Distribución porcentual por lengua de las canciones[109]



Según indican la Tabla 50 y la Tabla 51, así como la Figura 26, de las 740 canciones en inglés que componen el corpus, más del 12 % de las películas cuentan con 23 canciones en inglés en su producción y, en total, más del 65 % de las producciones cuentan con al menos 21 canciones en inglés o más en ellas.

Tabla 52 y la Tabla 53, la mayoría de las películas que conforman el corpus de investigación (el 87,5 %) no contienen ninguna canción en español. Las 14 canciones en español están solo distribuidas en 4 películas de las 32 estudiadas.

En lo referente a las canciones que contienen español e inglés en la misma letra, el número asciende a 16 canciones de las 784 estudiadas, concentrándose estas en 4 películas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[109] En el DVD21, la canción número 20 que figura la Tabla 22 del Anexo I se ha computado como canción en otra lengua, pero al ser ininteligible a oídos de la autora de este trabajo y no poder asegurarse en qué lengua clasificarla, no se ha tenido en cuenta dentro de la distribución porcentual del segundo gráfico de la Figura 20, *Canciones en otras lenguas*, pero se ha computado dentro de *Otras* en el primer gráfico.

con estadísticos similares a las canciones únicamente en español según indican los datos de la Tabla 54 y la Tabla 55.

Finalmente, las canciones en otras lenguas (hawaiano, hindi, italiano y latín) conforman las 14 canciones restantes del corpus, concentrándose en 8 producciones de las 32 estudiadas como se muestra en la Figura 25, en la Tabla 56 y en la Tabla 57.

Figura 26.

Porcentaje de canciones en inglés

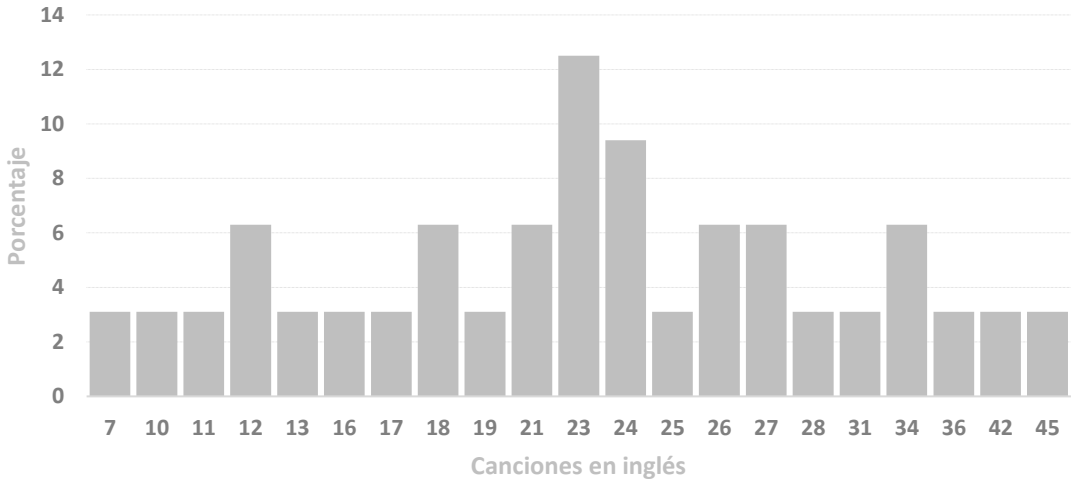


Tabla 50.

Canciones en inglés

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
7	1	3,1
10	1	3,1
11	1	3,1
12	2	6,3
13	1	3,1
16	1	3,1
17	1	3,1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
18	2	6,3
19	1	3,1
21	2	6,3
23	4	12,5
24	3	9,4
25	1	3,1
26	2	6,3
27	2	6,3
28	1	3,1
31	1	3,1
34	2	6,3
36	1	3,1
42	1	3,1
45	1	3,1
Total	**740**	**32**	**100,0**

Tabla 51.

Distribución de las canciones en inglés por película

Canciones en inglés																					
7	**10**	**11**	**12**	**13**	**16**	**17**	**18**	**19**	**21**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**31**	**34**	**36**	**42**	**45**	**Total**
Bailando (Step up)																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																					
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones en inglés																					
7	**10**	**11**	**12**	**13**	**16**	**17**	**18**	**19**	**21**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**31**	**34**	**36**	**42**	**45**	**Total**
Chicas Guepardo: todo por un sueño																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																					
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Espera al último baile																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Fama																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Hairspray																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2																					
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas																					
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar																					
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																					
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones en inglés																						
7	**10**	**11**	**12**	**13**	**16**	**17**	**18**	**19**	**21**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**31**	**34**	**36**	**42**	**45**	**Total**
Los descendientes 2																					
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3																					
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Si decido quedarme																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella																					
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																					
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																					
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total																					
1	**1**	**1**	**2**	**1**	**1**	**1**	**2**	**1**	**2**	**4**	**3**	**1**	**2**	**2**	**1**	**1**	**2**	**1**	**1**	**1**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 52.

Canciones en español

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	28	87,5
1	2	6,3
2	1	3,1
10	1	3,1
Total **14**	**32**	**100,0**

Tabla 53.

Distribución de las canciones en español por película

	Número de canciones				
Título en español	**0**	**1**	**2**	**10**	**Total**
Bailando (Step up)	1	0	0	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	1
Casi famosos	1	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	1	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	1	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	0	1	1
Escucha mi voz	1	0	0	0	1
Espera al último baile	1	0	0	0	1
Fama	1	0	0	0	1
Hairspray	1	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	1	0	0	1
High School Musical	1	0	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	0	1	0	0	1
Jem y los hologramas	1	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones				
Lemonade Mouth	1	0	0	0	1
Lizzie Superstar	1	0	0	0	1
Los descendientes	1	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	1	0	0	0	1
Radio Rebelde	1	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	1	0	0	0	1
Si decido quedarme	1	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	0	1	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	1	0	0	0	1
Un paseo para recordar	1	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	1	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	1	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	1	0	0	0	1
Total	**28**	**2**	**1**	**1**	**32**

Tabla 54.

Canciones en inglés-español

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	28	87,5
1	1	3,1
3	1	3,1
5	1	3,1
7	1	3,1
Total **16**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 55.

Distribución de las canciones en inglés-español por película

	Número de canciones					
Título en español	**0**	**1**	**3**	**5**	**7**	**Total**
Bailando (Step up)	0	1	0	0	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	0	1
Casi famosos	1	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	1	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	1	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	0	0	1	1
Escucha mi voz	1	0	0	0	0	1
Espera al último baile	1	0	0	0	0	1
Fama	1	0	0	0	0	1
Hairspray	1	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	1	0	0	0	0	1
High School Musical	0	0	1	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	1	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	1	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth	1	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	1	0	0	0	0	1
Los descendientes	1	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	1	0	0	0	0	1
Radio Rebelde	1	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	1	0	0	0	0	1
Si decido quedarme	1	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	0	0	1	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones					
Título en español	**0**	**1**	**3**	**5**	**7**	**Total**
The Cheetah Girls: un mundo	1	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	1	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	1	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	1	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	1	0	0	0	0	1
Total	**28**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

Tabla 56.

Canciones en otras lenguas

Número de canciones	**Frecuencia (películas)**	**Porcentaje**
0	24	75,0
1	4	12,5
2	3	9,4
4	1	3,1
Total **14**	**32**	**100,0**

Tabla 57.

Distribución de las canciones en otras lenguas por película

	Número de canciones				
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**Total**
Bailando (Step up)	1	0	0	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	1
Casi famosos	1	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	1	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	1	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones				
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**Total**
Dirty Dancing 2	1	0	0	0	1
Escucha mi voz	0	0	1	0	1
Espera al último baile	1	0	0	0	1
Fama	0	1	0	0	1
Hairspray	1	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	1	0	1
High School Musical	1	0	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	1	0	0	0	1
Jem y los hologramas	1	0	0	0	1
Lemonade Mouth	1	0	0	0	1
Lizzie Superstar	0	0	1	0	1
Los descendientes	0	1	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	1	0	0	0	1
Radio Rebelde	1	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	1	0	0	0	1
Si decido quedarme	1	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	1	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	0	1	0	0	1
Un paseo para recordar	1	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	1	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	1	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	1	0	0	0	1
Total	**24**	**4**	**3**	**1**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

***3.1.1.8.2. Interpretación de las canciones*.** Para un análisis más exhaustivo de las producciones que componen el presente estudio, se ha creído conveniente cuantificar también el número de canciones que son interpretadas[110] en cada una de ellas (v. 2.1.4). Por ello, se han tenido en cuenta las canciones interpretadas tanto por personajes recurrentes (ya sean protagonistas o personajes secundarios) como por otros personajes,[111] en contraposición a las canciones que no son interpretadas, ya sean diegéticas o extradiegéticas.

Según indican la Figura 27 y la Tabla 58, Tabla 59, Tabla 60 y Tabla 61, el 48 % de las canciones que aparecen en las películas estudiadas no están interpretadas por ninguno de los personajes que aparecen en escena, frente al 52 % de las canciones que están interpretadas.

En cuanto a las canciones interpretadas por personajes recurrentes, los datos muestran que, de 784 canciones, 350 están interpretadas por personajes recurrentes y 54 por otros personajes, dejando un total de 380 canciones sin interpretar (tanto diegéticas como extradiegéticas).

[110] Se entiende por *interpretación* toda canción que aparezca en escena cantada por el personaje o personajes en cuestión, por lo que por definición son canciones diegéticas. También se han considerado como canciones interpretadas aquellas en las que el personaje mueve la boca de forma explícita con la canción grabada en *playback*, es decir, aquellas canciones cantadas por encima de una canción que suena en escena (por ejemplo, en la radio) y cuando la canción es tarareada y la letra es inteligible. No se considera una canción interpretada a efectos del recuento, por otro lado, las canciones que explícitamente un personaje pone en la radio o en una fiesta, por ejemplo.

[111] A efectos del recuento, se ha denominado *personaje recurrente* a cualquier personaje que tenga algún papel conocido en la producción en cuestión, por muy pequeño que sea. Se consideran *otros personajes* a personajes que salen en escena, pero no se presentan en la trama y no tienen ningún papel en ella (por ejemplo, una banda que canta en el baile de fin de curso o en un bar).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 27.

Distribución porcentual por interpretación de las canciones

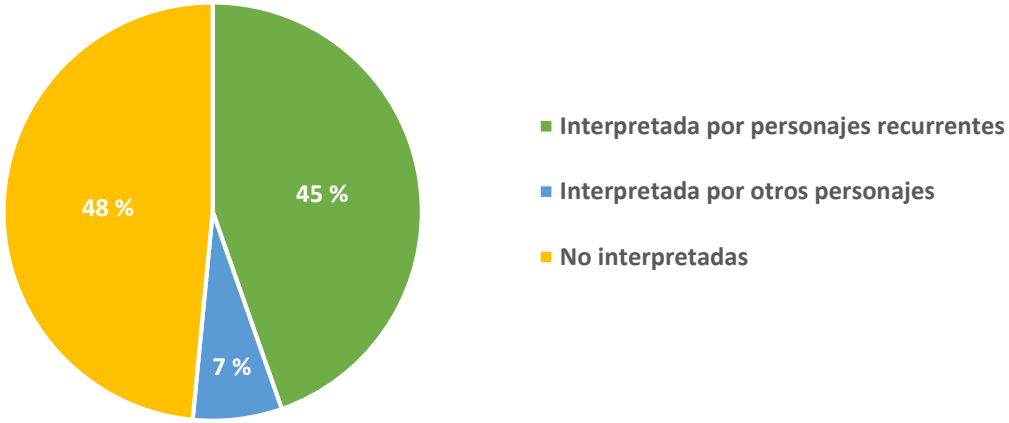


Tabla 58.

Canciones interpretadas por personajes recurrentes

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	2	6,3
2	2	6,3
4	2	6,3
6	1	3,1
7	3	9,4
8	1	3,1
9	2	6,3
10	5	15,6
11	1	3,1
12	2	6,3
13	1	3,1
14	1	3,1
15	1	3,1
16	1	3,1
17	2	6,3
18	2	6,3

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	22	1	3,1
	23	1	3,1
	27	1	3,1
Total	**350**	**32**	**100,0**

Tabla 59.

Distribución de las canciones interpretadas por personajes recurrentes por película

Canciones interpretadas por personajes recurrentes																			
0	**2**	**4**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**22**	**23**	**27**	**Total**
Bailando (Step up)																			
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																			
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																			
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																			
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Espera al último baile																			
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Fama																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones interpretadas por personajes recurrentes																			
0	**2**	**4**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**22**	**23**	**27**	**Total**
Hairspray																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																			
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
High School Musical 2																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas																			
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Lizzie Superstar																			
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																			
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2																			
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3																			
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa																			
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde																			
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																			
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Si decido quedarme																			
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Canciones interpretadas por personajes recurrentes																			
0	**2**	**4**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**	**17**	**18**	**22**	**23**	**27**	**Total**
Starstruck: mi novio es una súper estrella																			
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																			
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar																			
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																			
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total																			
2	**2**	**2**	**1**	**3**	**1**	**2**	**5**	**1**	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**2**	**2**	**1**	**1**	**1**	**32**

Tabla 60.

Canciones interpretadas por otros personajes

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	18	56,3
1	3	9,4
2	5	15,6
5	2	6,3
6	2	6,3
9	1	3,1
10	1	3,1
Total	**54**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 61.

Distribución de las canciones interpretadas por otros personajes por película

	Canciones interpretadas por otros personajes por película							
Título en español	**0**	**1**	**2**	**5**	**6**	**9**	**10**	**Total**
Bailando (Step up)	0	1	0	0	0	0	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	1	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	0	1	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	1	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2	0	0	0	0	0	0	1	1
Escucha mi voz	0	0	1	0	0	0	0	1
Espera al último baile	1	0	0	0	0	0	0	1
Fama	0	0	0	0	1	0	0	1
Hairspray	1	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	0	1	0	0	0	1
High School Musical	0	0	0	0	1	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	0	0	1	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	0	0	1	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth	1	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	1	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes	0	1	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	1	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde	1	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	0	1	0	0	0	1
Si decido quedarme	1	0	0	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	1	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Canciones interpretadas por otros personajes por película							
Título en español	**0**	**1**	**2**	**5**	**6**	**9**	**10**	**Total**
The Cheetah Girls: un mundo	1	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	1	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	1	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	1	0	0	0	0	0	0	1
Total	**18**	**3**	**5**	**2**	**2**	**1**	**1**	**32**

3.1.1.9. Interferencias. Finalmente, se han recogido los datos relacionados con las canciones que interfieren de alguna forma con el diálogo que está sucediendo en pantalla y las canciones que interfieren con los créditos finales. En el Anexo II se muestran de forma global tanto el número de canciones por película relacionado con estas variables, como la modalidad de traducción elegida en cada una de las canciones de estas producciones.[112]

3.1.1.9.1. Canciones que interfieren con diálogos. En las producciones analizadas, se ha observado un número de canciones que interfieren con el diálogo que ocurre en pantalla, lo cual puede tener un papel decisivo para su traducción. Se han denominado *canciones que interfieren con diálogos*, por tanto, a todas aquellas canciones diegéticas, extradiegéticas y diegética-extradiegéticas (v. 3.1.1.6) que aparecen a la vez que el diálogo en escena.

En el Anexo I, las tablas específicas por cada producción comprendidas entre la Tabla 2 y la Tabla 33 y la Tabla 34 del Anexo II muestran que de las 784 canciones que conforman el corpus, 188 interfieren con el diálogo en pantalla. Según indican los datos

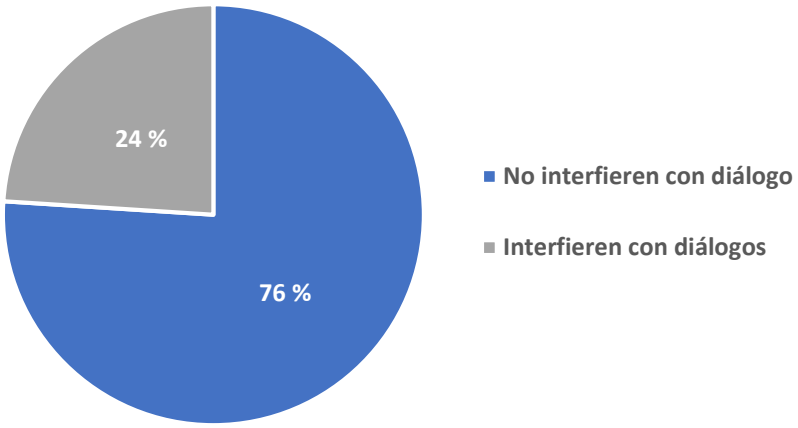
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[112] Nótese que, sin embargo, la información relativa a la modalidad de traducción se desarrollará más adelante (v. 3.1.2.6).

recogidos, 27 de las 32 películas estudiadas cuentan con al menos una canción que interfiere con diálogo, contando con más de 16 películas que tienen más de 5 canciones y con 5 que tienen más de 10 canciones con esta característica. Según se observa en la Figura 28, el 24 % de las canciones en las películas analizadas interfieren con diálogos.

Figura 28.

Distribución porcentual de las canciones que interfieren con diálogos en las películas estudiadas en las versiones dobladas y subtituladas



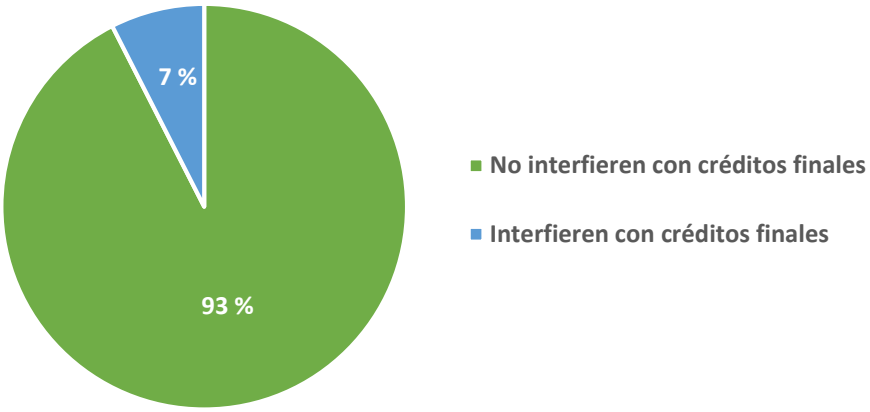
3.1.1.9.2. Canciones que interfieren con créditos finales. Es frecuente que en este tipo de producciones se reserve un espacio al final para poder citar a todas aquellas personas que intervienen en su desarrollo, lo que se conoce como *créditos*. Estos créditos pueden empezar justo al final de la historia o aprovechar las últimas escenas de estas como transición para comenzar a lanzar los nombres en pantalla. Suelen estar acompañados de canciones que conforman la banda sonora de la película y, aunque no hayan aparecido previamente en el desarrollo de la historia, suelen ser composiciones diseñadas especialmente para estas. Por ello, se han denominado *canciones que interfieren con créditos finales* a aquellas canciones que interfieren con el texto final donde se mencionan las personas que han intervenido en la creación de una producción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Según muestra la Tabla 34 del Anexo II, de las 784 canciones del corpus, 59 interfieren con créditos finales. De las 32 películas analizadas, 30 cuentan con al menos una canción de estas características y 8 tienen más de 3 canciones que interfieren con créditos finales. Según indica la Figura 29, el 7 % de las canciones estudiadas interfieren con los créditos finales de las producciones del presente corpus de investigación.

Figura 29.

Distribución porcentual de las canciones que interfieren con créditos finales en las películas en las versiones dobladas y subtituladas



3.1.2. Modalidades de traducción utilizadas en la traducción de canciones

3.1.2.1. Total de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas. Según se recoge en el Anexo III, de las 784 canciones que componen el corpus, en las versiones dobladas se encuentran 21 canciones dobladas (14 de forma interlingüística y 7 de forma intralingüística)[113] y 73 canciones subtituladas,[114] ofreciendo así un resultado de 690

[113] En el presente análisis, las canciones que cuentan con un doblaje intralingüístico no se consideran como traducidas, debido a que no existe una traducción del mensaje de la lengua del TO a la lengua del TT, sino que lo que se hace es un doblaje de la voz original del personaje por el actor de doblaje sin cambiar la letra original.

[114] Todas las canciones subtituladas que aparecen en el presente corpus (tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas) cuentan con un subtitulado interlingüístico. Además, se ha observado que los subtítulos que aparecen en todas las canciones en las versiones dobladas son los mismos que en las versiones subtituladas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

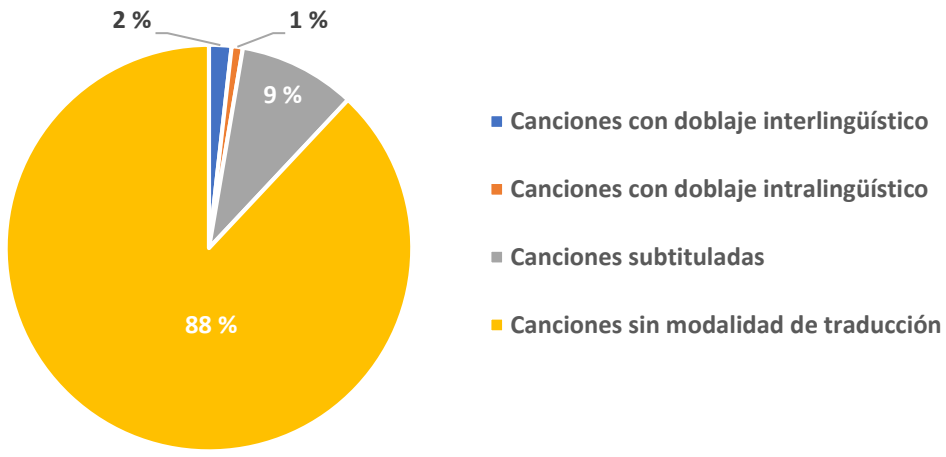
canciones a las que en su doblaje al español no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción. Según indica la Figura 30, por tanto, el 88 % de las canciones analizadas no cuentan con ninguna modalidad de traducción en las versiones dobladas al español, con solo un 12 % de canciones en las que se ha aplicado algún tipo de modalidad (subtitulado o doblaje) en su traducción (v. 1.1.2, 1.4.2, 1.4.3.3.2.2 y 1.4.3.3.3.2).

En relación con las versiones subtituladas, de acuerdo con el Anexo III, de las 784 canciones analizadas, 302 se encuentran subtituladas, mientras que 482 canciones no lo están. Por ello, la Figura 31 señala que el 39 % de las canciones en esta versión cuentan con una modalidad de traducción (subtitulado), frente al 61 % de canciones a las que no se les ha aplicado ninguna modalidad.

Por último, cabe destacar que no se han observado rasgos reseñables en relación a la cantabilidad o *singability* de los subtítulos: las traducciones de las canciones en las producciones analizadas no se han realizado para ser cantadas y, por tanto, todos los datos apuntan a que son traducciones para ser leídas (v. 1.4.3.3.2 y 1.4.3.3.3).

Figura 30.

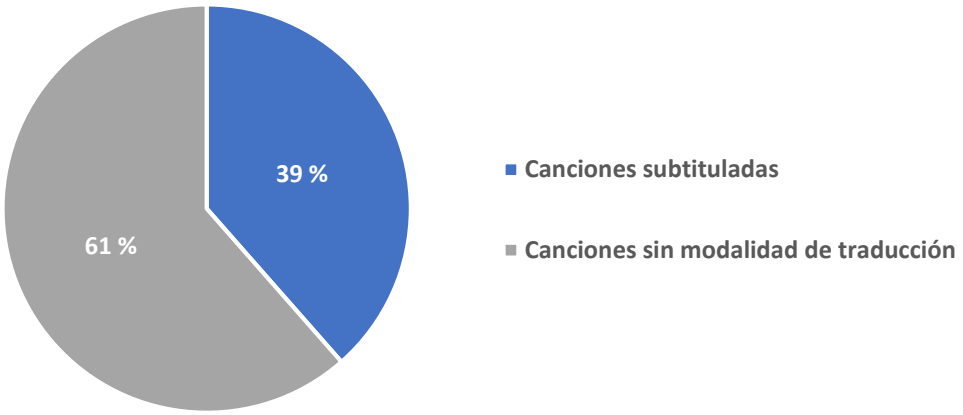
Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en las películas en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 31.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en las películas en las versiones subtituladas



3.1.2.2. Duración de las canciones.

3.1.2.2.1. Versiones dobladas. Según indican los datos recogidos en el Anexo IV, de las 389 canciones que cuentan con más de un minuto de duración, en las versiones dobladas hay 45 canciones traducidas, todas ellas subtituladas, dejando las 344 canciones restantes sin traducir y, por tanto, sin ninguna modalidad de traducción aplicada. Como se aprecia en la Figura 32, el 12 % de las canciones con una duración superior a un minuto cuentan con modalidad de traducción en las versiones dobladas al español.

En cuanto a las 395 canciones que cuentan con una duración inferior al minuto, existen 42 canciones traducidas, de las cuales 28 están subtituladas y 14 dobladas de forma interlingüística, quedando 353 canciones inferiores al minuto de duración sin traducir, aunque 7 de estas canciones están dobladas de forma intralingüística (v. Anexo III). Como indica la Figura 33, por consiguiente, el 7 % de las canciones con una duración inferior a un minuto están subtituladas, seguidas del 5 % que están dobladas, dejando un 88 %

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

restante de canciones a las que no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción en las versiones dobladas.

Figura 32.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones de más de un minuto en las películas en las versiones dobladas

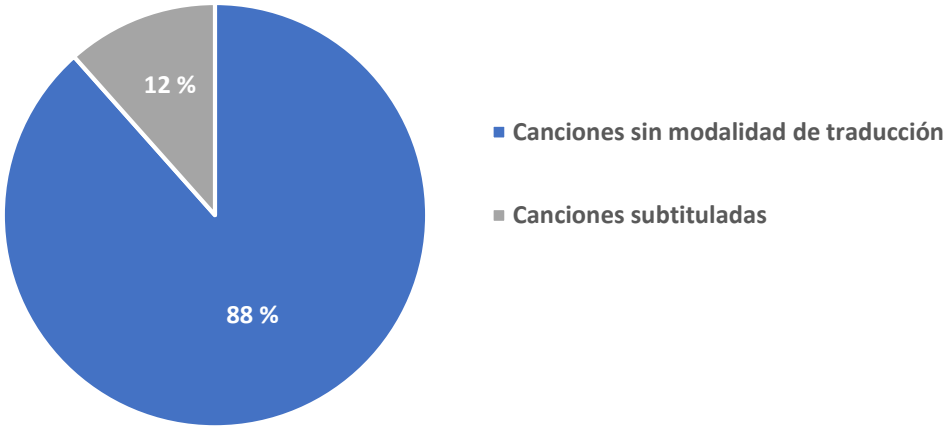
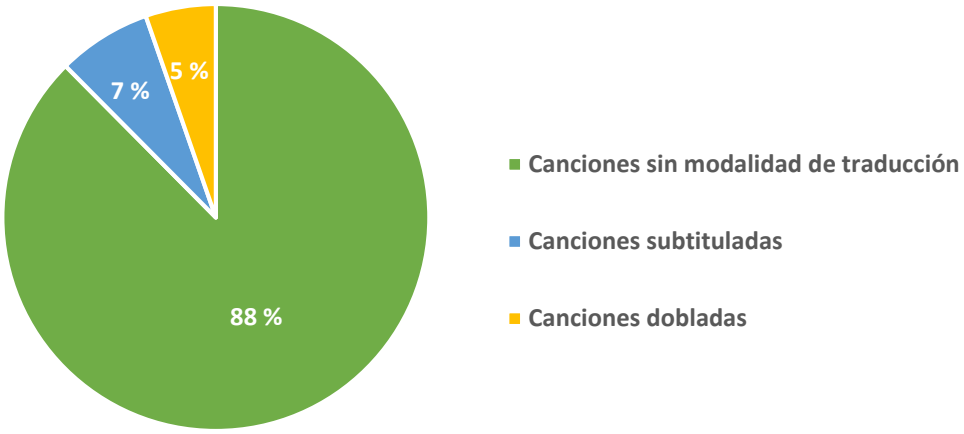


Figura 33.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones de menos de un minuto en las películas en las versiones dobladas



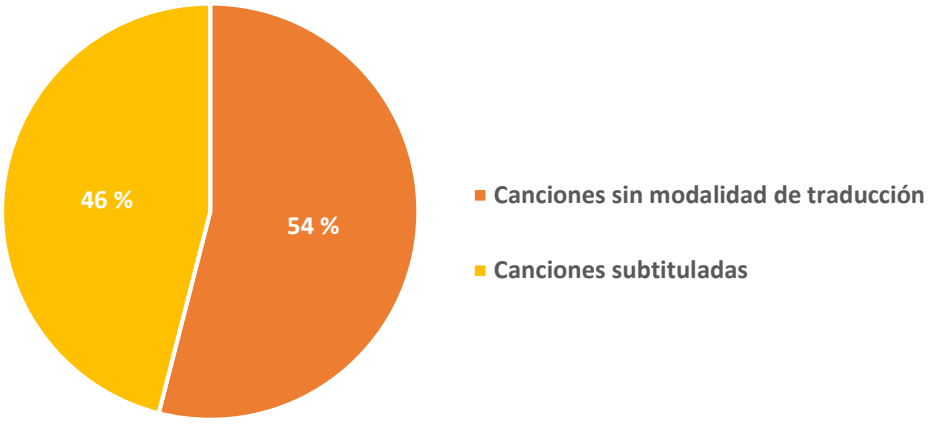
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.2.2.2. Versiones subtituladas. Los datos recogidos en el Anexo IV indican que, de las 389 canciones con una duración superior al minuto, en las versiones subtituladas hay 179 canciones subtituladas y, por tanto, traducidas, dejando las 210 canciones restantes sin traducir. Como se aprecia en la Figura 34, el 46 % de las canciones con una duración superior a un minuto cuentan con una traducción al español en las versiones subtituladas, frente al 54 % de las canciones que no cuentan con ninguna modalidad de traducción.

En lo que respecta a las 395 canciones que cuentan con una duración inferior al minuto, hay 123 canciones traducidas, quedando 272 canciones de menos de un minuto de duración sin traducir. Según indica la Figura 35, el 31 % de las canciones con una duración inferior a un minuto están subtituladas, en contraposición al 69 % restante, que no cuenta con ninguna modalidad de traducción en las versiones subtituladas de las películas analizadas.

Figura 34.

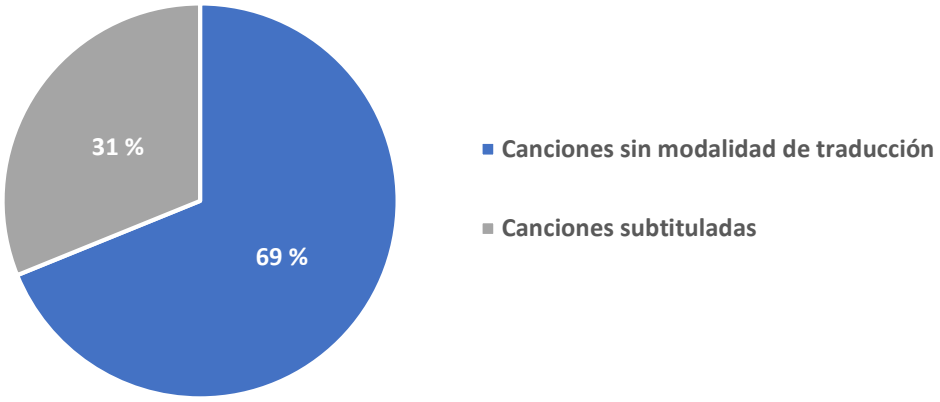
Distribución porcentual de las modalidades de traducción en las canciones de más de un minuto en las películas en las versiones subtituladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 35.

Distribución porcentual de las canciones de menos de un minuto en las películas en las versiones subtituladas



3.1.2.3. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música.

3.1.2.3.1. Versiones dobladas. En la Tabla 62 y en la Tabla 63 se presentan los datos recogidos con respecto al número de canciones dobladas, bien de la lengua del TO al español (doblaje interlingüístico), bien manteniendo la lengua del TO también en el TT (doblaje intralingüístico). De las 784 canciones analizadas, 21 son las canciones que cuentan con un doblaje al español, teniendo 14 de ellas un doblaje interlingüístico y 7 un doblaje intralingüístico (v. Anexo III). Según muestra la Tabla 38 del Anexo V, todas las canciones dobladas son interpretadas ya sea por personajes recurrentes y/o por otros personajes y todas ellas son diegéticas.

En relación con el número de canciones traducidas y/o sin traducir y con o sin modalidad de traducción aplicada en las versiones dobladas teniendo en cuenta el tipo de música en escena, la información correspondiente se encuentra en los datos recogidos en la Tabla 37 del Anexo V, así como en la Tabla 64, la Tabla 65, la Tabla 66, la Tabla 67, la Tabla 68, la Tabla 69 y la Tabla 70, donde se indican los datos de manera más específica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Atendiendo a las canciones diegéticas, de las 557 canciones existentes en el corpus, 69 están subtituladas y 21 dobladas, con un total de 83 canciones traducidas y 474 sin traducir. Como indica la Figura 36, el 84 % de las canciones diegéticas no cuentan con ninguna modalidad de traducción en las versiones dobladas, frente al 12 % de canciones que están subtituladas y el 4 % que están dobladas.

En cuanto a la traducción de las canciones extradiegéticas, de las 168 que componen el presente corpus, solo 4 están subtituladas, quedando 164 sin traducir. Según muestra la Figura 37, solo el 2 % de las canciones extradiegéticas están subtituladas en las versiones dobladas, frente al 98 % que no cuentan con ninguna modalidad de traducción.

Finalmente, los datos indican que no existe ninguna canción diegética-extradiegética doblada y/o subtitulada en las versiones dobladas de las películas analizadas, dejando las 59 canciones existentes sin traducción y, por tanto, sin ninguna modalidad de traducción según indica la Tabla 37 del Anexo V.

Tabla 62.

Doblaje interlingüístico

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	0	23	71,9
	1	6	18,8
	2	2	6,3
	4	1	3,1
Total	**14**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 63.

Doblaje intralingüístico

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	0	26	81,3
	1	5	15,6
	2	1	3,1
Total	**7**	**32**	**100,0**

Tabla 64.

Canciones diegéticas subtituladas en las versiones dobladas

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	0	26	81,3
	1	2	6,3
	10	1	3,1
	18	2	6,3
	21	1	3,1
Total	**69**	**32**	**100,0**

Tabla 65.

Canciones diegéticas dobladas en las versiones dobladas

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	0	19	59,4
	1	8	25,0
	2	3	9,4
	3	1	3,1
	4	1	3,1
Total	**21**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 66.

Canciones diegéticas traducidas en las versiones dobladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	18	56,3
1	7	21,9
2	2	6,3
4	1	3,1
10	1	3,1
18	2	6,3
22	1	3,1
Total	**83**	**32**	**100,0**

Tabla 67.

Canciones diegéticas sin traducir en las versiones dobladas

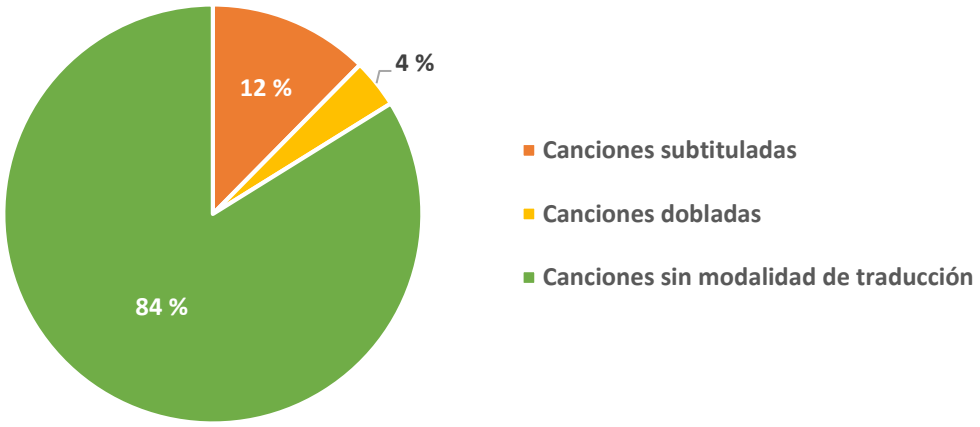
Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	1	3,1
1	1	3,1
2	1	3,1
5	1	3,1
7	1	3,1
8	3	9,4
9	1	3,1
10	1	3,1
11	1	3,1
13	1	3,1
14	1	3,1
15	5	15,6
17	1	3,1
18	2	6,3

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	19	3	9,4
	20	3	9,4
	22	1	3,1
	23	1	3,1
	26	1	3,1
	29	1	3,1
	33	1	3,1
Total	**474**	**32**	**100,0**

Figura 36.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones diegéticas en las películas en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 37.

Distribución porcentual de la traducción de las canciones extradiegéticas en las películas en las versiones dobladas

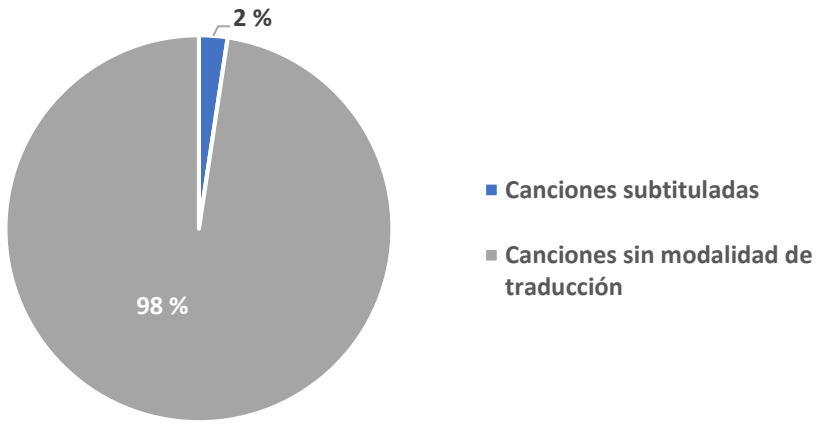


Tabla 68.

Canciones extradiegéticas subtituladas en las versiones dobladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	30	93,8
1	1	3,1
3	1	3,1
Total	**4**	**32**	**100,0**

Tabla 69.

Canciones extradiegéticas sin traducir en las versiones dobladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	1	3,1
1	4	12,5
2	2	6,3
3	5	15,6
4	5	15,6

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
5	6	18,8
6	1	3,1
7	1	3,1
8	1	3,1
9	2	6,3
10	1	3,1
11	1	3,1
12	1	3,1
19	1	3,1
Total 164	32	100,0

Tabla 70.

Canciones diegética-extradiegéticas sin traducir en las versiones dobladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	10	31,3
1	9	28,1
2	6	18,8
4	4	12,5
5	2	6,3
12	1	3,1
Total 59	32	100,0

3.1.2.3.2. Versiones subtituladas. La información correspondiente al número de canciones con o sin modalidad de traducción en las versiones subtituladas teniendo en cuenta el tipo de música en escena se encuentra en la Tabla 39 del Anexo V, así como en la Tabla 71, la Tabla 72, la Tabla 73, la Tabla 74, la Tabla 75, la Tabla 76 y la Tabla 77, donde se indican los datos de manera más específica a continuación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Atendiendo a las canciones diegéticas, de las 557 canciones que componen el corpus, 272 están traducidas y, por tanto, subtituladas, y 285 están sin traducir y, por consiguiente, sin modalidad de traducción. Como indica la Figura 38, el 51 % de las canciones diegéticas no están traducidas, frente al 49 % que están subtituladas y, por tanto, se les ha aplicado una modalidad de traducción en las versiones subtituladas.

En relación con la traducción de las canciones extradiegéticas, de las 168 que componen el presente corpus, 20 están subtituladas, quedando 148 sin modalidad de traducción. Según muestra la Figura 39, el 12 % de las canciones extradiegéticas están traducidas en las versiones subtituladas, frente al 88 % que no cuentan con ninguna modalidad de traducción.

Finalmente, de las 59 canciones diegética-extradiegéticas del presente corpus, 10 están subtituladas y 49 no lo están. Según indica la Figura 40, el 83 % de las canciones diegética-extradiegéticas del corpus estudiado no cuentan con ninguna modalidad de traducción en las versiones subtituladas y el 17 % de ellas están subtituladas.

Tabla 71.

Canciones diegéticas subtituladas en las versiones subtituladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	8	25,0
1	2	6,3
2	1	3,1
3	1	3,1
4	1	3,1
5	1	3,1
6	1	3,1
7	2	6,3
8	1	3,1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
9	2	6,3
10	1	3,1
13	1	3,1
15	3	9,4
18	3	9,4
19	1	3,1
21	1	3,1
22	1	3,1
26	1	3,1
Total	**272**	**32**	**100,0**

Tabla 72.

Canciones diegéticas traducidas en las versiones subtituladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	8	25,0
1	2	6,3
2	1	3,1
3	1	3,1
4	1	3,1
5	1	3,1
6	1	3,1
7	2	6,3
8	1	3,1
9	2	6,3
10	1	3,1
13	1	3,1
15	3	9,4
18	3	9,4
19	1	3,1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	21	1	3,1
	22	1	3,1
	26	1	3,1
Total	**272**	**32**	**100,0**

Tabla 73.

Canciones diegéticas sin traducir en las versiones subtituladas

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	0	4	12,5
	1	4	12,5
	2	4	12,5
	3	1	3,1
	4	2	6,3
	5	1	3,1
	6	1	3,1
	8	2	6,3
	9	1	3,1
	11	1	3,1
	14	1	3,1
	15	2	6,3
	16	1	3,1
	18	1	3,1
	19	1	3,1
	20	2	6,3
	21	1	3,1
	26	1	3,1
	31	1	3,1
Total	**285**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 38.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones diegéticas en las películas en las versiones subtituladas

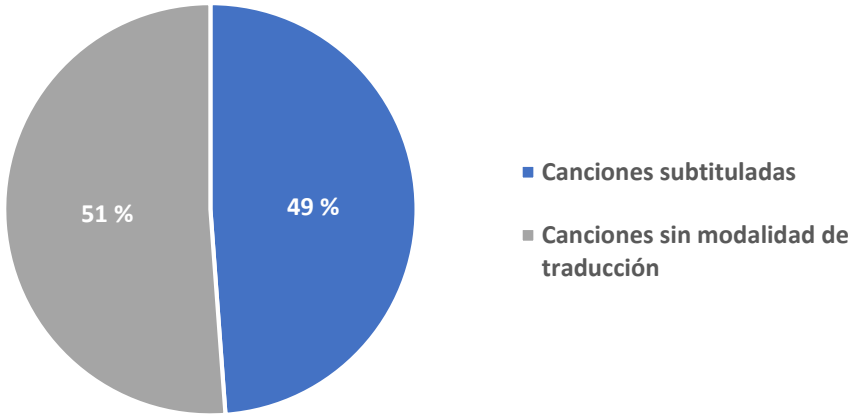
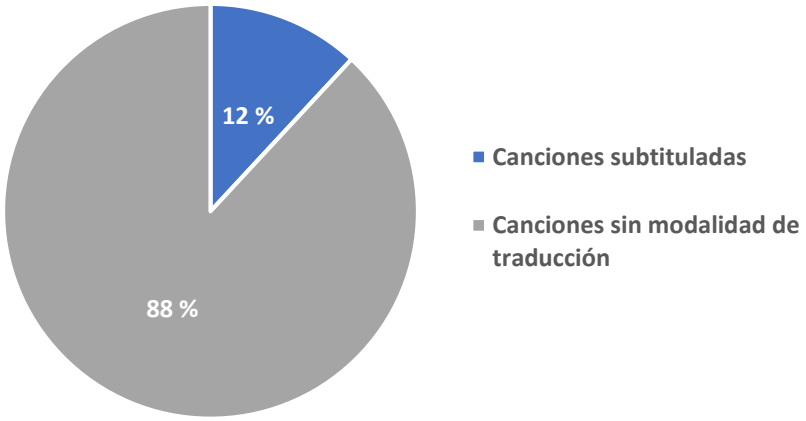


Figura 39.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones extradiegéticas en las películas en las versiones subtituladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 40.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de las canciones diegética-extradiegéticas en las películas en las versiones subtituladas

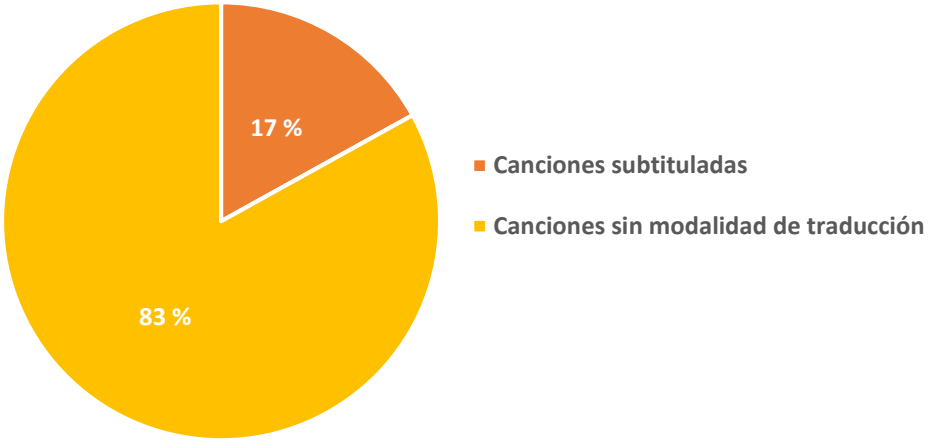


Tabla 74.

Canciones extradiegéticas subtituladas en las versiones subtituladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	24	75,0
1	3	9,4
2	2	6,3
3	2	6,3
7	1	3,1
Total **20**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 75.

Canciones extradiegéticas sin traducir en las versiones subtituladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	3	9,4
1	4	12,5
2	3	9,4
3	4	12,5
4	5	15,6
5	6	18,8
7	1	3,1
8	1	3,1
9	1	3,1
10	1	3,1
11	1	3,1
12	1	3,1
19	1	3,1
Total	**32**	**100,0**

Tabla 76.

Canciones diegética-extradiegéticas subtituladas en las versiones subtituladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	24	75,0
1	6	18,8
2	2	6,3
Total	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 77.

Canciones diegética-extradiegéticas sin traducir en las versiones subtituladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	14	43,8
1	7	21,9
2	5	15,6
3	1	3,1
4	3	9,4
5	1	3,1
12	1	3,1
Total	**49**	**32**	**100,0**

3.1.2.4. Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones.

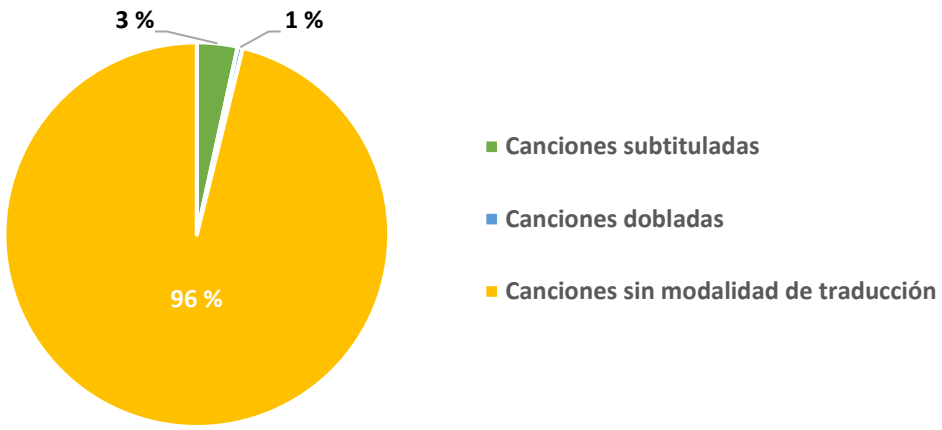
3.1.2.4.1. Versiones dobladas. Los datos recogidos en relación con las canciones que caracterizan la producción audiovisual de las películas analizadas se encuentran en el Anexo VI, donde se indican las diferentes modalidades de traducción con respecto a las canciones ambiente, narrativas, ambiente-narrativas, de fondo y de créditos.

En primer lugar, en la Tabla 40 del Anexo VI se observa que de las 234 canciones ambiente que existen en el corpus (v. Tabla 42), 8 canciones están subtituladas y 1 doblada (con doblaje intralingüístico), dejando finalmente 8 canciones traducidas. La Figura 41 confirma que al 96 % de las canciones ambiente de las producciones analizadas no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción, frente al 4 % de las canciones ambiente que están dobladas o subtituladas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 41.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente en las películas en las versiones dobladas

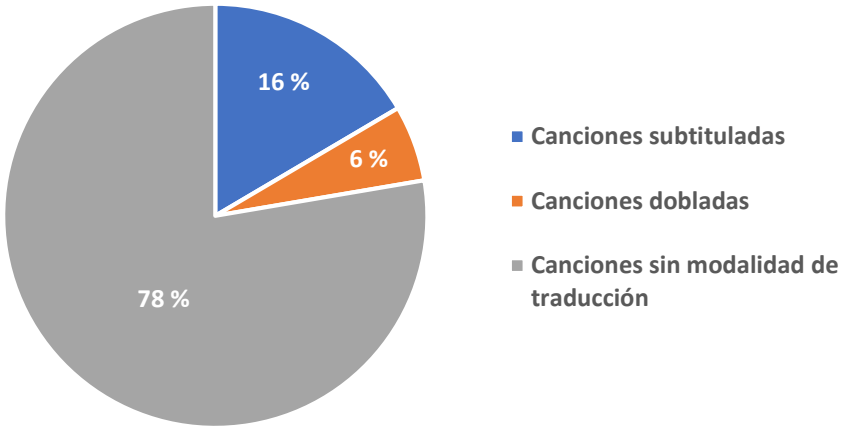


En relación con las canciones narrativas, en la Tabla 40 del Anexo VI se muestra que, de las 345 canciones narrativas con las que cuenta el corpus (v. Tabla 39), 57 están subtituladas y 20 dobladas (6 canciones con doblaje intralingüístico y 14 con doblaje interlingüístico), dejando un total de 71 canciones traducidas. La Figura 42 señala que el 78 % de las canciones narrativas no cuentan con modalidad de traducción, frente al 16 % de canciones subtituladas y el 6 % de canciones dobladas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 42.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones narrativas en las películas en las versiones dobladas



En lo referente al subtipo de canciones narrativas en las producciones analizadas, de las 18 canciones narrativas dialogadas con las que cuenta el corpus, la Tabla 78 indica que solo 8 de ellas están traducidas en las versiones dobladas, todas ellas subtituladas.

Tabla 78.

Número de canciones narrativas dialogadas traducidas en las películas en las versiones dobladas y subtituladas

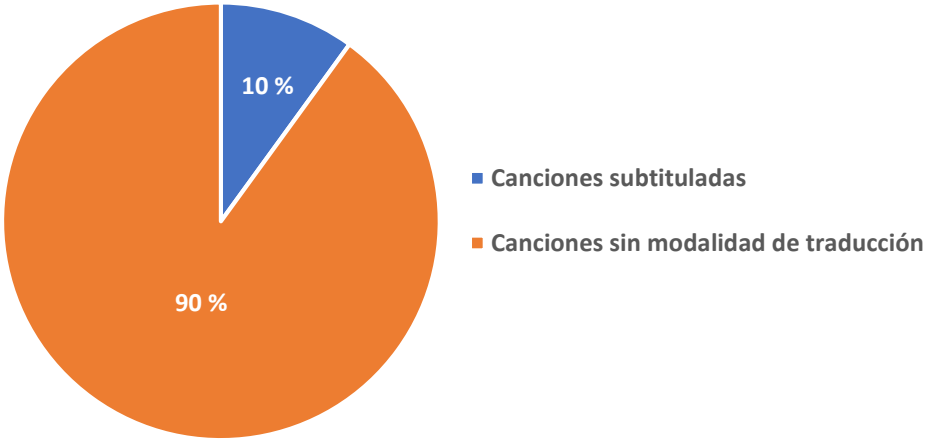
DVD	Título en español	Versión doblada	Versión subtitulada
DVD14	*Hairspray*	4	4
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	0	2
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	0	2
DVD28	*Los descendientes*	0	2
DVD31	*Los descendientes 2*	0	4
DVD32	*Los descendientes 3*	4	4
Total		**8**	**18**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los datos recogidos sobre las canciones ambiente-narrativas en la Tabla 40 del Anexo VI señalan que de las 60 canciones de las que se compone el corpus (v. Tabla 24), solo 6 están traducidas, todas ellas subtituladas, resultando un total de 54 canciones sin traducir y, por tanto, sin contar con ninguna modalidad de traducción. Según indica la Figura 43, por tanto, el 90 % de las canciones ambiente-narrativas no cuentan con ninguna modalidad de traducción, frente al 10 % restante.

Figura 43.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente-narrativas en las películas en las versiones dobladas



Finalmente, cabe analizar las modalidades de traducción de las canciones de fondo y de créditos de las películas analizadas. Según muestra la Tabla 40 del Anexo VI, ninguna de las 101 canciones de fondo de las que se compone el corpus están traducidas, mientras que solo 2 canciones de las 42 que conforman las canciones de créditos estudiadas están traducidas, ambas subtituladas.

3.1.2.4.2. Versiones subtituladas. Los datos recogidos que conciernen a las canciones que caracterizan la producción audiovisual de las películas analizadas en las versiones subtituladas se encuentran en la Tabla 41 del Anexo VI, donde se indican las

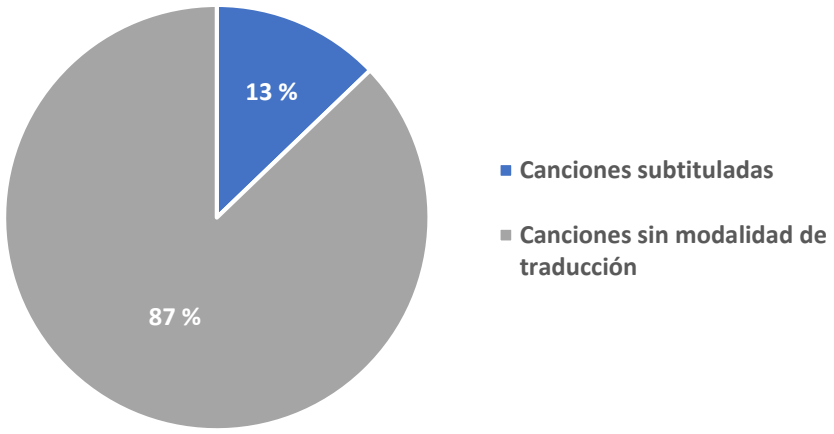
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

modalidades de traducción con respecto a las canciones ambiente, narrativas, ambiente-narrativas, de fondo y de créditos.

En relación con las canciones ambiente, de las 234 canciones existentes (v. Tabla 42), 30 están subtituladas, quedando 204 sin traducción y, por tanto, sin modalidad de traducción aplicada. La Figura 44 señala que al 87 % de las canciones ambiente no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción, frente al 13 % de las canciones ambiente que están traducidas en las versiones subtituladas.

Figura 44.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente en las películas en las versiones subtituladas

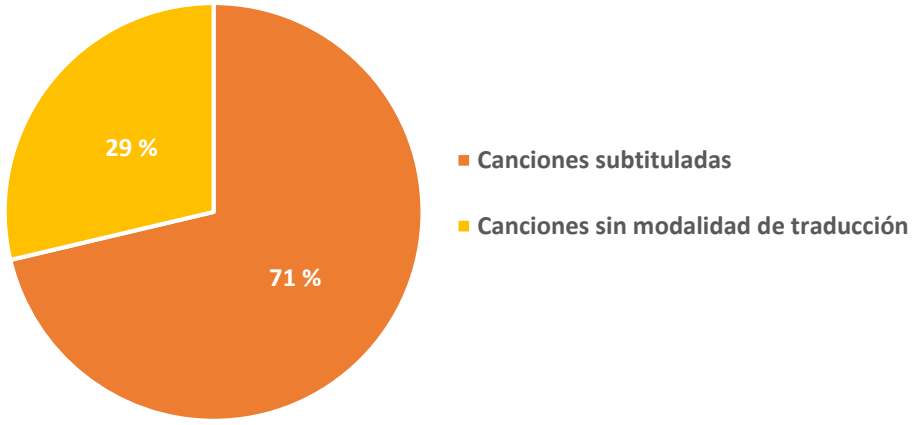


En lo referente a las canciones narrativas, la Tabla 41 del Anexo VI muestra que de las 345 canciones narrativas que conforman el presente corpus (v. Tabla 39), 246 están subtituladas, resultando 99 canciones sin traducción y, por tanto, sin modalidad aplicada. La Figura 45 señala que el 29 % de las canciones narrativas no cuentan con modalidad de traducción, frente al 71 % de canciones que están subtituladas y, por lo tanto, cuentan con modalidad de traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 45.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones narrativas en las películas en las versiones subtituladas



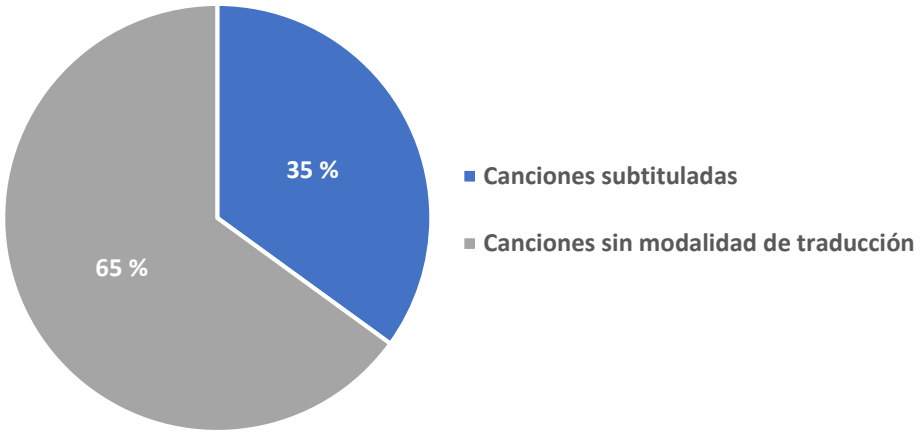
En lo referente al subtipo de canciones narrativas en las producciones analizadas, de las 18 canciones narrativas dialogadas que conforman el corpus, la Tabla 78 indica que todas ellas, el 100 %, están traducidas y, por consiguiente, subtituladas en las versiones subtituladas.

En cuanto a las canciones ambiente-narrativas, la Tabla 41 del Anexo VI refiere que de las 60 canciones de las que se compone el corpus (v. Tabla 24), solo 21 están subtituladas, resultando un total de 39 canciones sin traducir y, por tanto, sin contar con ninguna modalidad de traducción. Según indica la Figura 46, por tanto, el 65 % de las canciones ambiente-narrativas no cuentan con ninguna modalidad de traducción, frente al 35 % que tienen en las versiones subtitulada de las películas analizadas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 46.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones ambiente-narrativas en las películas en las versiones subtituladas



Finalmente, en relación con los datos referentes a la traducción de las canciones de fondo y de créditos, según indica la Tabla 41 del Anexo VI, ninguna de las 101 canciones de fondo de las que se compone el corpus tampoco están traducidas en las versiones subtituladas. Por su parte, las canciones de créditos cuentan con 5 canciones subtituladas de las 42 que conforman el corpus, quedando las restantes 39 canciones de créditos sin modalidad de traducción aplicada.

3.1.2.5. Características propias de las canciones.

3.1.2.5.1. Versiones dobladas. El Anexo VII indica los datos recogidos en cuanto a la lengua de las canciones y la interpretación de las mismas en lo referente a las modalidades de traducción utilizadas en el presente corpus de investigación.

Por un lado, se presentan a continuación los datos de la lengua de las canciones, recogidos en la Tabla 42 del Anexo VII.

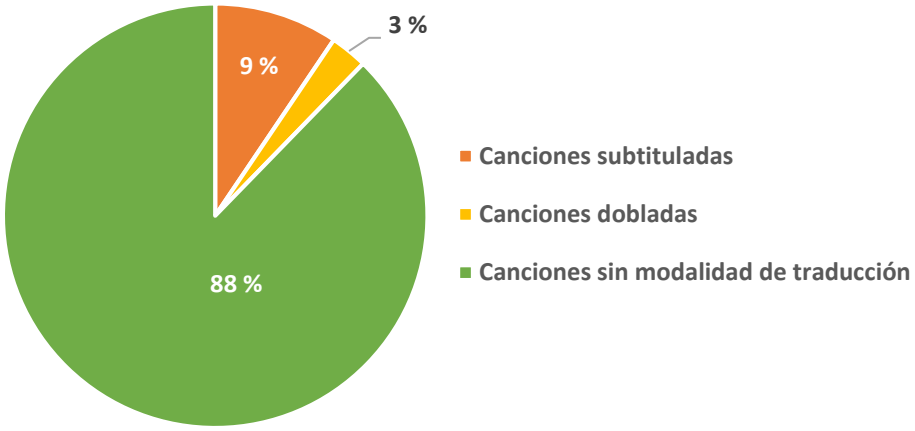
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En relación con las canciones en inglés, de las 740 canciones en inglés (v. Tabla 50), 70 están subtituladas y 21 dobladas (14 canciones con doblaje interlingüístico y 7 con

doblaje intralingüístico), resultando un total de 650 canciones a las que no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción. Según indica la Figura 47, el 88 % de las canciones en inglés no cuentan con ninguna modalidad de traducción, el 9 % están subtituladas y el 3 % restante están dobladas.

Figura 47.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en inglés en las películas en las versiones dobladas



En lo referente a las canciones en español, ninguna de las 14 canciones en español está subtitulada o doblada en las versiones dobladas.

Por su parte, de las 16 canciones en inglés-español, solo 3 están subtituladas en las versiones dobladas, dejando 13 canciones a las que no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción.

En lo que respecta a las 14 canciones en otras lenguas, ninguna está subtitulada o doblada en las versiones dobladas.

Por otro lado, la Tabla 43 del Anexo VII recoge las canciones interpretadas por personajes que aparecen en las películas analizadas. En relación con las canciones interpretadas por personajes recurrentes, de las 350 canciones pertenecientes a este grupo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(v. Tabla 58), 57 están subtituladas y 18 dobladas (13 con doblaje interlingüístico y 5 con doblaje intralingüístico), quedando 275 canciones a las que no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción en las versiones dobladas. En el caso de las canciones interpretadas por otros personajes, de las 54 canciones que conforman el corpus (v. Tabla 60), 8 están subtituladas, 2 dobladas (1 con doblaje interlingüístico y otra intralingüístico) y 1 canción cuenta con doble modalidad de traducción (con doblaje intralingüístico y subtitulado interlingüístico)[115] dejando 43 canciones que no cuentan con ninguna modalidad de traducción en las versiones dobladas.

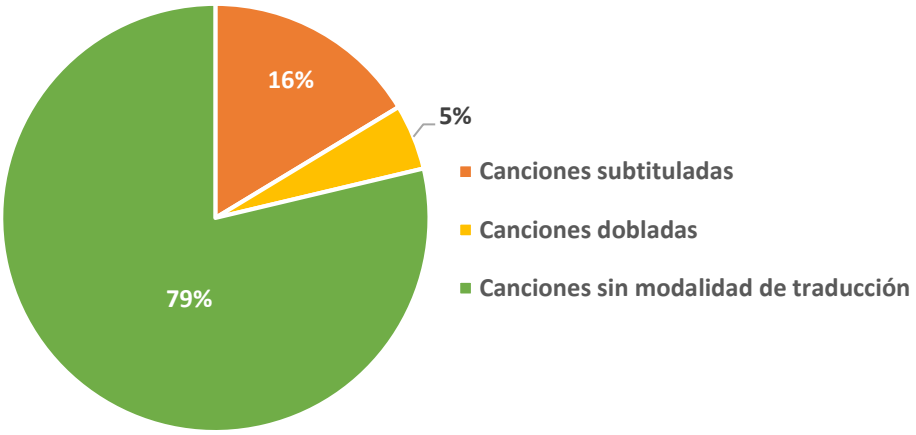
La Figura 48 recoge el porcentaje global de las modalidades de traducción aplicadas en las canciones interpretadas en general por personajes en pantalla (recurrentes o no), señalando que el 79 % de las canciones interpretadas en pantalla no cuentan con ninguna modalidad de traducción, frente al 16 % de canciones subtituladas y el 5 % de canciones dobladas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[115] Esta canción es la canción número 14 que se encuentra en el DVD29 (v. Tabla 30).

Figura 48.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones interpretadas por personajes en las películas en las versiones dobladas



3.1.2.5.2. Versiones subtituladas. En las versiones subtituladas, los datos recogidos en el Anexo VII son los detallados a continuación.

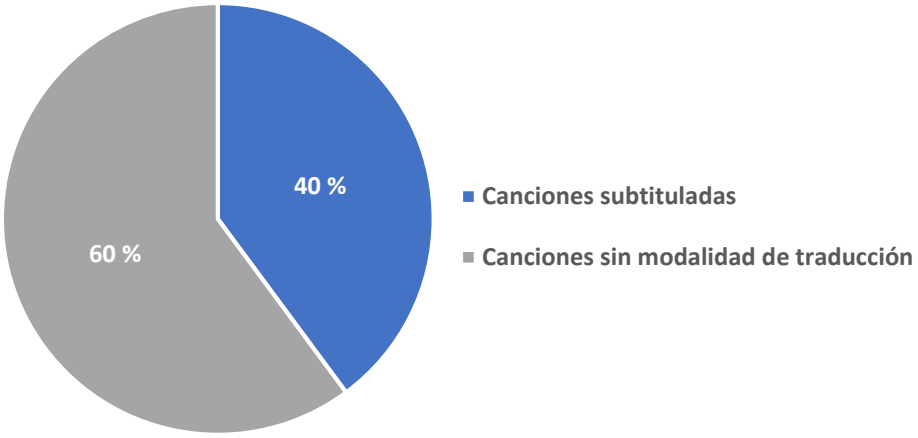
Por un lado, se presentan a continuación los datos de la lengua de las canciones, recogidos en la Tabla 42 del Anexo VII.

En lo que respecta a las canciones en inglés, de las 740 canciones (v. Tabla 50), la Tabla 42 del Anexo VII muestra que 295 están subtituladas, resultando un total de 445 canciones en las que no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción en las versiones subtituladas. Según indica la Figura 49, el 40 % de las canciones en inglés cuentan con modalidad de traducción en las versiones subtituladas, frente al 60 % que no cuentan con ninguna.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 49.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones en inglés en las películas en las versiones subtituladas



En relación con las canciones en español, tampoco está subtitulada ninguna de las 14 canciones en las versiones subtitulada, según se muestra en la Tabla 42 del Anexo VII.

Por su parte, de las 16 canciones canciones en inglés-español, solo 3 están subtituladas en las versiones subtituladas, dejando 13 canciones a las que no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción según se muestra en la Tabla 42 del Anexo VII.

En el caso de las canciones en otras lenguas, de las 14 canciones, 4 de ellas están subtituladas en las versiones subtituladas, resultando en 10 las canciones que no cuentan con una modalidad de traducción según se muestra en la Tabla 42 del Anexo VII.

Por otro lado, la Tabla 43 del Anexo VII recoge las canciones interpretadas por personajes que aparecen en las películas analizadas.

En primer lugar, se encuentran las canciones interpretadas por personajes recurrentes. De las 350 canciones pertenecientes a este grupo, 255 están subtituladas, quedando 95 canciones a las que no se les ha aplicado ninguna modalidad de traducción en las versiones subtituladas. En segundo lugar, las canciones interpretadas por otros

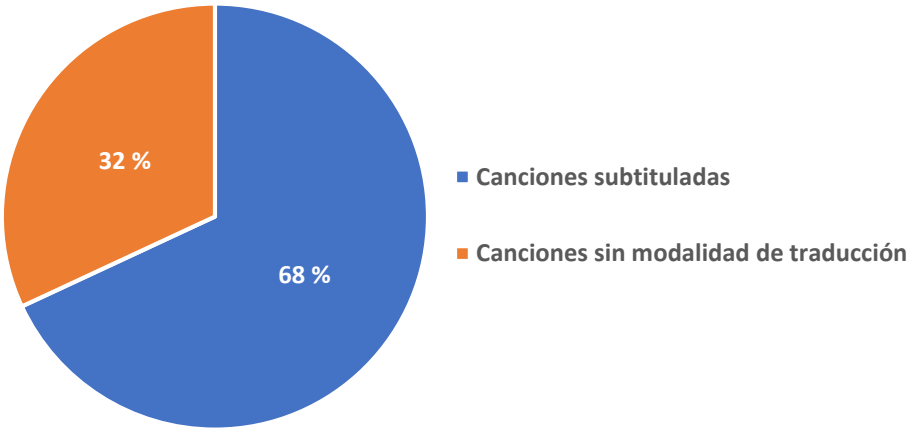
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personajes. De las 54 canciones que conforman el corpus, 20 están subtituladas, quedando 34 canciones que no cuentan con ninguna modalidad de traducción en las versiones subtituladas.

La Figura 50 engloba las modalidades de traducción de las canciones interpretadas por personajes en las versiones subtituladas, señalando que el 68 % de las canciones interpretadas por personajes (recurrentes u otros) están traducidas y, por tanto, cuentan con una modalidad de traducción, frente al 32 % de las canciones que no están traducidas.

Figura 50.

Distribución porcentual de las modalidades de traducción de canciones interpretadas por personajes en las películas en las versiones subtituladas



3.1.2.6. Interferencias: versiones dobladas y subtituladas. Los datos correspondientes a las canciones que interfieren con diálogos y créditos se encuentran en el Anexo II. Esta recogida de datos se centra principalmente en las canciones traducidas y en las canciones sin traducir, más que en las canciones en las que se aplica una modalidad de traducción u otra. Consecuentemente, se estudia específicamente las interferencias con el diálogo y prima la traducción o la no traducción de las canciones, no tanto si estas canciones han contado con una u otra modalidad de traducción.

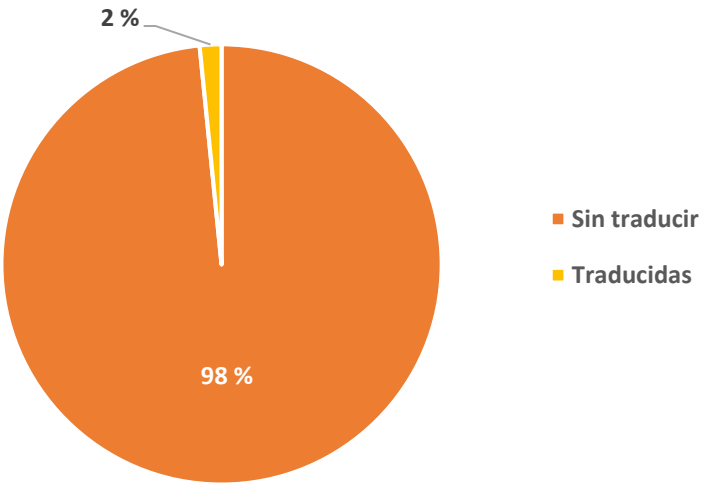
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a las canciones que interfieren con diálogos, la Figura 51 y la Figura 52 muestran las diferencias de traducción entre las versiones subtituladas y las versiones dobladas. Solo el 2 % de las canciones que interfieren con algún diálogo en escena son traducidas, en su mayoría subtituladas en las versiones dobladas, frente al 4 % de las versiones subtituladas como se detalla más específicamente en el Anexo II.

Por último, las canciones que interfieren con créditos (iniciales o finales) cuentan con un porcentaje mayor de canciones traducidas. Según indican la Figura 53 y 54, el 5 % de canciones están traducidas en las versiones dobladas y el 24 % en las versiones subtituladas.

Figura 51.

Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con diálogos en las películas en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 52.

Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con diálogos en las películas en las versiones subtituladas

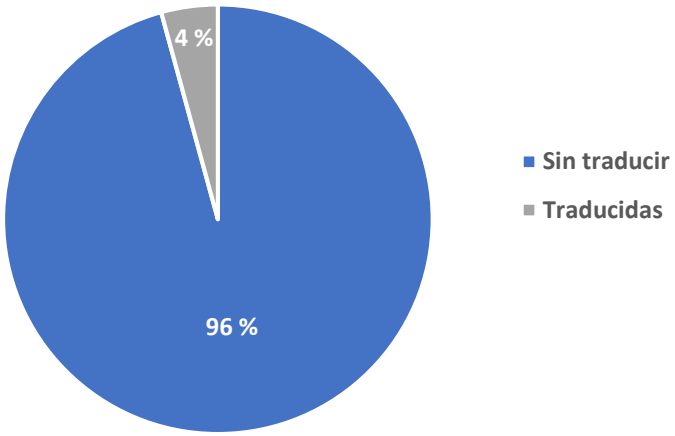
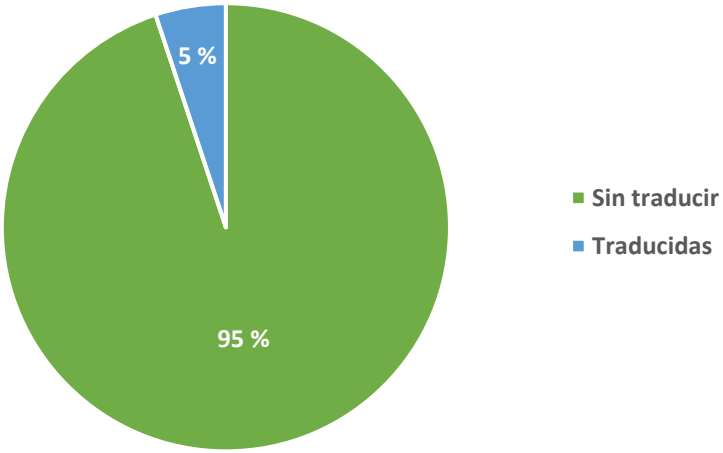


Figura 53.

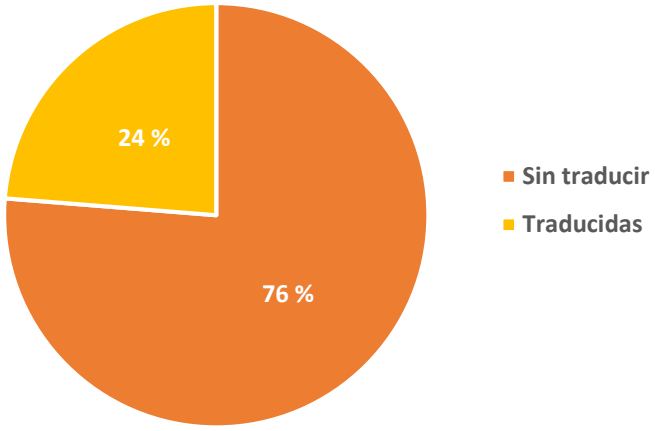
Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con créditos en las películas en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 54.

Distribución porcentual de la traducción de las canciones que interfieren con créditos en las películas en las versiones subtituladas



3.1.3. Estrategias de traducción utilizadas en la traducción de las producciones musicales

Teniendo en cuenta los estudios existentes en estrategias de traducción, se ha creado una clasificación en las producciones con contenido musical que es específica para el análisis de las estrategias utilizadas en el presente corpus, que contiene producciones en las que los diálogos y las canciones comparten protagonismo (v. 1.4.3.3.3.4 y 1.4.3.3.4). Por ello, la siguiente clasificación parte de la base de que todos los diálogos de las producciones analizadas están traducidos (ya sea doblados o subtitulados) y considera que el interés principal del presente estudio reside en el número de canciones traducidas por producción. En este sentido, se ha creado una división porcentual que distingue entre la traducción completa y la traducción parcial como principales estrategias de traducción:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Traducción completa:
    - Traducción completa (tipo 1): entre el 70 y el 100 % de las canciones están traducidas.
    - Traducción completa (tipo 2): entre el 50 y el 69 % de las canciones están traducidas.
- Traducción parcial:
    - Traducción parcial (tipo 1): ninguna canción (0 %) está traducida.
    - Traducción parcial (tipo 2): menos del 50 % de las canciones están traducidas.

3.1.3.1. General.

3.1.3.1.1. Versiones dobladas. Según los datos recopilados, la Figura 55, la Tabla 79, la Tabla 80 y la Tabla 81 indican que el 87,5 % de las películas analizadas en sus versiones dobladas cuentan con una traducción parcial, frente al 12,5 % que cuentan con una traducción completa. Como se observa en los datos, 4 de las 32 películas que componen el presente corpus de investigación han sido traducidas de forma completa al español en sus versiones dobladas (diálogos doblados y canciones subtituladas) frente a las 28 películas restantes, que han sido traducidas de forma parcial (diálogos doblados y canciones sin traducir): más del 56 % de las producciones analizadas tienen una traducción parcial (tipo 1) y más del 31 % cuentan con una traducción parcial (tipo 2).

En relación con el número de canciones traducidas por película en las versiones dobladas, según muestran la Tabla 82, la Tabla 83, la Tabla 84, la Tabla 85 y la Figura 56, de las 784 canciones que componen el corpus, 87 cuentan con traducción, mientras que las 697 canciones restantes no lo hacen. Como indican los datos, son 18 las películas que no

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuentan con ninguna canción traducida, mientras que hay 7 películas que tienen 1 canción traducida.

La Figura 57 y la Figura 58 ayudan a tener una visión general más clara de la traducción de canciones en las películas que conforman el corpus de investigación. En el primer gráfico, se observa un sesgo claro a la derecha, mientras que en el segundo gráfico el sesgo está a la izquierda, de manera que se observan las grandes diferencias entre el número de canciones con y sin traducción.

Figura 55.

Distribución del número de películas por estrategia de traducción en las versiones dobladas

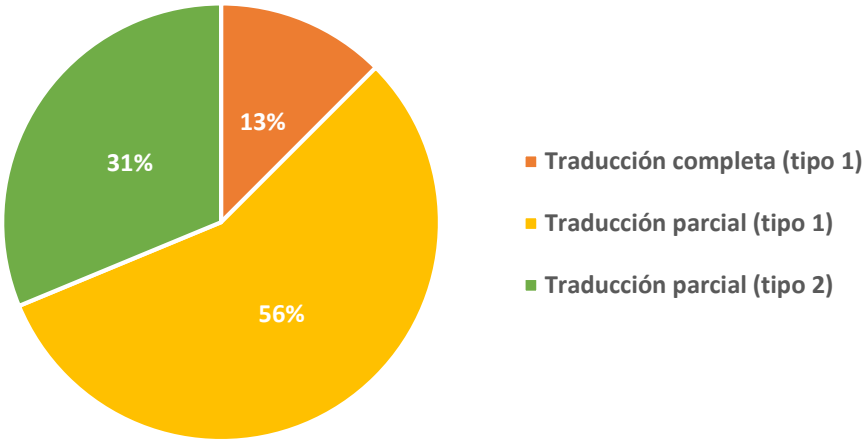


Tabla 79.

Estrategias de traducción utilizadas en la traducción para el doblaje de las películas estudiadas

Estrategias	Frecuencia (películas)	Porcentaje
Traducción completa (tipo 1)	4	12,5
Traducción parcial (tipo 1)	18	56,3
Traducción parcial (tipo 2)	10	31,3
Total	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 80.

Distribución de las estrategias de traducción por película en las versiones dobladas

Películas	Traducción completa (tipo 1)	Traducción parcial (tipo 1)	Traducción parcial (tipo 2)	Total
Bailando (Step up)	0	1	0	1
Camp Rock	0	1	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	0	1	0	1
Casi famosos	0	0	1	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	0	1	1
Crossroads: hasta el final	0	1	0	1
Dirty Dancing 2	0	1	0	1
Escucha mi voz	0	1	0	1
Espera al último baile	0	1	0	1
Fama	1	0	0	1
Hairspray	1	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	1	0	1
High School Musical	1	0	0	1
High School Musical 2	0	0	1	1
High School Musical 3: fin de curso	0	1	0	1
Jem y los hologramas	0	0	1	1
Lemonade Mouth	0	0	1	1
Lizzie Superstar	0	1	0	1
Los descendientes	0	1	0	1
Los descendientes 2	0	1	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	1
Quiero ser superfamosa	0	1	0	1
Radio Rebelde	0	0	1	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	1	1
Si decido quedarme	0	0	1	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Películas	Traducción completa (tipo 1)	Traducción parcial (tipo 1)	Traducción parcial (tipo 2)	Total
Starstruck: mi novio es una súper estrella	0	1	0	1
The Cheetah Girls 2	0	1	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	0	1	0	1
Un paseo para recordar	0	1	0	1
Una cenicienta moderna 2	0	0	1	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	1	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	0	1	0	1
Total	**4**	**18**	**10**	**32**

Tabla 81.

Películas con traducción completa en las versiones dobladas

¿Traducción completa?	Frecuencia (películas)	Porcentaje
No	28	87,5
Sí	4	12,5
Total	**32**	**100,0**

Tabla 82.

Total de canciones con traducción en las versiones dobladas en las películas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	18	56,3
1	7	21,9
2	2	6,3
4	1	3,1
10	1	3,1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
	18	1	3,1
	21	1	3,1
	23	1	3,1
Total	**87**	**32**	**100,0**

Figura 56.

Distribución del número de canciones traducidas en las versiones dobladas en las películas

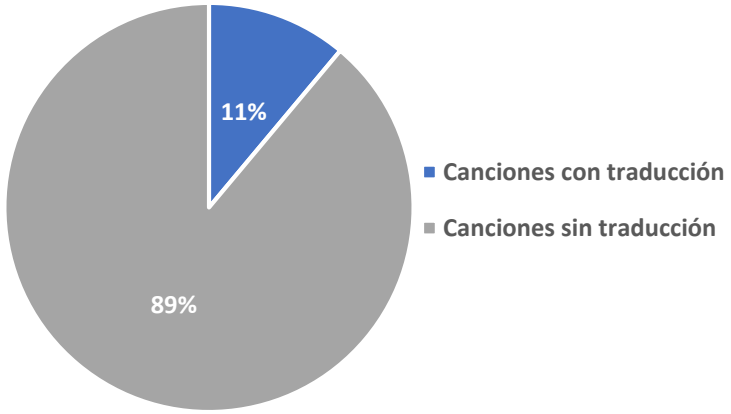


Tabla 83.

Distribución de las canciones con traducción por película en las versiones dobladas

	Total de canciones con traducción en las versiones dobladas								
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**10**	**18**	**21**	**23**	**Total**
Bailando (Step up)	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	1	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Total de canciones con traducción en las versiones dobladas								
Título en español	**0**	**1**	**2**	**4**	**10**	**18**	**21**	**23**	**Total**
Dirty Dancing 2	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Espera al último baile	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Fama	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Hairspray	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Hannah Montana: la película	1	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical	0	0	0	0	0	0	0	1	1
High School Musical 2	0	1	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde	0	1	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Si decido quedarme	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	1	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2	1	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Total	**18**	**7**	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 84.

Total de canciones sin traducción en las películas en las versiones dobladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
1	2	6,3
5	1	3,1
8	1	3,1
11	1	3,1
12	1	3,1
14	1	3,1
16	1	3,1
17	1	3,1
18	2	6,3
19	1	3,1
20	2	6,3
22	1	3,1
23	1	3,1
24	4	12,5
25	2	6,3
26	2	6,3
27	2	6,3
30	1	3,1
34	1	3,1
35	1	3,1
36	1	3,1
42	1	3,1
43	1	3,1
Total	**697**	**32**	**100,0**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 85.

Distribución de las canciones sin traducción en las películas en las versiones dobladas

Total de canciones sin traducción en las versiones dobladas																							
1	**5**	**8**	**11**	**12**	**14**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**30**	**34**	**35**	**36**	**42**	**43**	**Total**
Bailando (Step up)																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Espera al último baile																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Fama																							
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray																							
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical																							
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

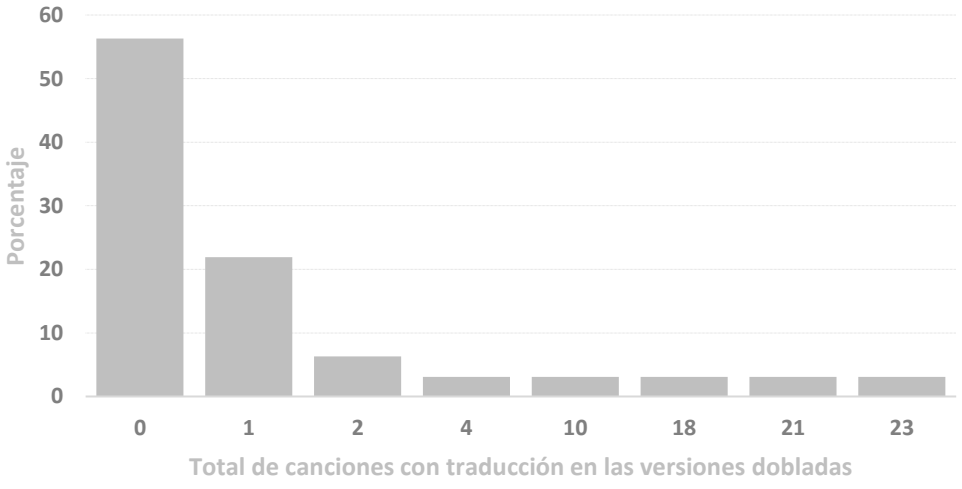
Total de canciones sin traducción en las versiones dobladas																							
1	**5**	**8**	**11**	**12**	**14**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**30**	**34**	**35**	**36**	**42**	**43**	**Total**
High School Musical 2																							
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas																							
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar																							
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																							
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2																							
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3																							
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Si decido quedarme																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella																							
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																							
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Total de canciones sin traducción en las versiones dobladas																							
1	**5**	**8**	**11**	**12**	**14**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**30**	**34**	**35**	**36**	**42**	**43**	**Total**
Un paseo para recordar																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																							
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total																							
2	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**2**	**1**	**2**	**1**	**1**	**4**	**2**	**2**	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

Figura 57.

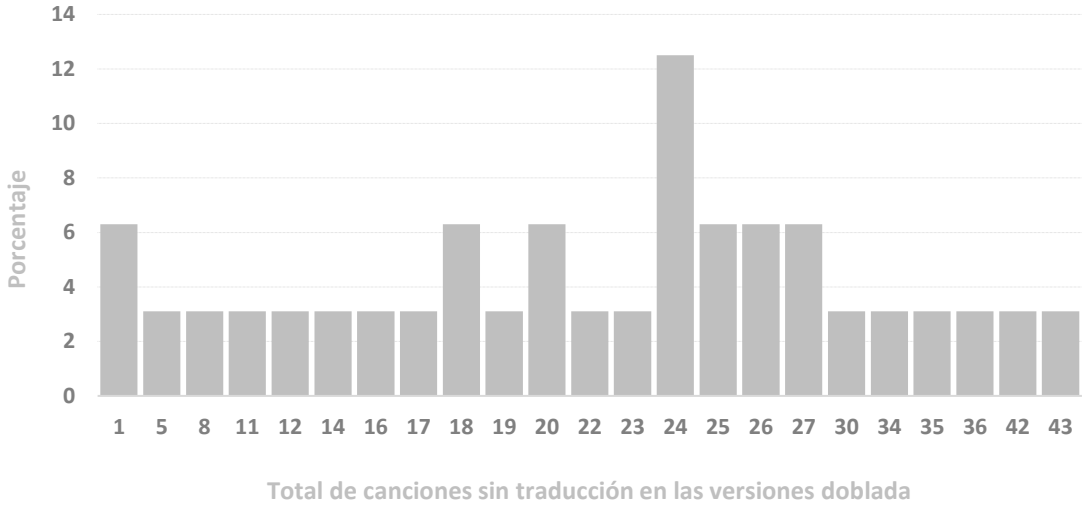
Porcentaje del número total de canciones con traducción en las películas en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 58.

Porcentaje del número total de canciones sin traducción en las películas en las versiones dobladas



3.1.3.1.2. Versiones subtituladas. Según los datos recopilados, la Figura 59, la Tabla 86, la Tabla 87 y la Tabla 88 indican que exactamente el 50 % de las películas analizadas cuentan con una traducción[116] completa en sus versiones subtituladas, dejando al otro 50 % con una traducción parcial. Como se observa en los datos, en su traducción completa al español, en 13 de las 32 películas que componen el presente corpus de investigación se ha realizado una traducción completa (tipo 1) al español en sus versiones subtituladas (el 100 % de los diálogos son traducidos y entre el 70 y el 100 % de las canciones son traducidas) y 3 películas cuentan con una traducción completa (tipo 2) en sus versiones subtituladas (el 100 % de los diálogos son traducidos y entre el 50 y el 69 % de las canciones son traducidas). El 50 % restante está compuesto por las películas que han

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[116] En el presente análisis, para el caso de las películas en versión subtitulada, se utiliza *traducción* como sinónimo de *subtitulado*, ya que no cabe el doblaje en ellas.

sido traducidas parcialmente, esto es, 8 películas que no cuentan con ninguna canción traducida, a las que, por tanto, se les ha aplicado una traducción parcial (tipo 1), y 8 películas que tienen menos del 50 % de sus canciones traducidas y que, por consiguiente, cuentan con una traducción parcial (tipo 2).

En relación con el número de canciones traducidas por película en las versiones subtituladas, según muestran la Tabla 89, la Tabla 90, la Tabla 91, la Tabla 92 y la Figura 60, de las 784 canciones que componen el corpus, 302 cuentan con traducción, mientras que las 482 canciones restantes no lo hacen. Como indican los datos, son 8 las películas que no cuentan con ninguna canción traducida, mientras las 24 películas restantes cuentan con al menos 1 canción traducida.

Para tener una visión general más clara de la traducción de canciones en las películas que conforman el corpus de investigación en las versiones subtituladas, se pueden consultar la Figura 61 y la Figura 62. En el primer gráfico, se observa un sesgo claro a la derecha, mientras que en el segundo gráfico el sesgo está a la izquierda, indicando las grandes diferencias entre el número de canciones con y sin traducción también en las versiones subtituladas de las películas analizadas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 59.

Distribución del número de películas por estrategia de traducción en las versiones subtituladas

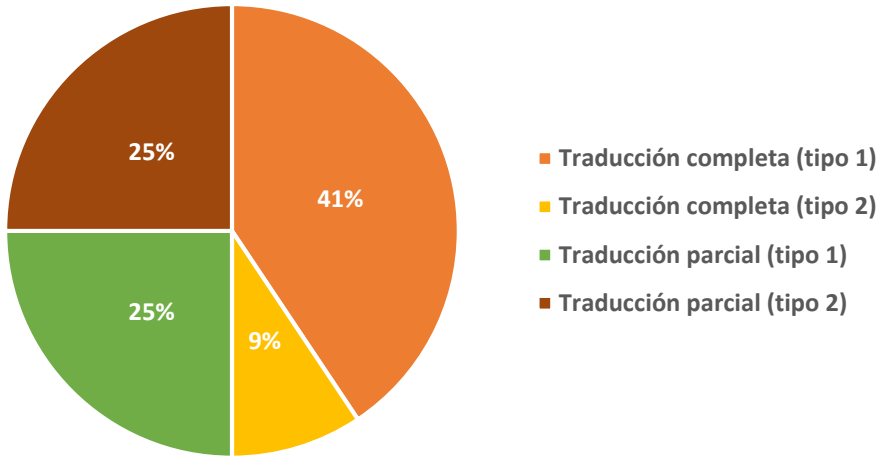


Tabla 86.

Estrategias de traducción utilizadas en la traducción en las películas en las versiones subtituladas

Estrategias	Frecuencia (películas)	Porcentaje
Traducción completa (tipo 1)	13	40,6
Traducción completa (tipo 2)	3	9,4
Traducción parcial (tipo 1)	8	25,0
Traducción parcial (tipo 2)	8	25,0
Total	**32**	**100,0**

Tabla 87.

Distribución de las estrategias de traducción por película en las versiones subtituladas

Películas	Traducción completa (tipo 1)	Traducción completa (tipo 2)	Traducción parcial (tipo 1)	Traducción parcial (tipo 2)	Total
Bailando (Step up)	0	0	1	0	1
Camp Rock	1	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Películas	Traducción completa (tipo 1)	Traducción completa (tipo 2)	Traducción parcial (tipo 1)	Traducción parcial (tipo 2)	Total
Camp Rock 2: The Final Jam	1	0	0	0	1
Casi famosos	0	0	1	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño	1	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final	0	0	0	1	1
Dirty Dancing 2	0	0	1	0	1
Escucha mi voz	1	0	0	0	1
Espera al último baile	0	0	1	0	1
Fama	1	0	0	0	1
Hairspray	1	0	0	0	1
Hannah Montana: la película	0	0	0	1	1
High School Musical	1	0	0	0	1
High School Musical 2	1	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso	1	0	0	0	1
Jem y los hologramas	0	0	0	1	1
Lemonade Mouth	0	1	0	0	1
Lizzie Superstar	1	0	0	0	1
Los descendientes	1	0	0	0	1
Los descendientes 2	1	0	0	0	1
Los descendientes 3	1	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa	0	0	0	1	1
Radio Rebelde	0	0	1	0	1
School Rock Band (Bandslam)	0	0	0	1	1
Si decido quedarme	0	0	0	1	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella	0	1	0	0	1
The Cheetah Girls 2	0	0	1	0	1
The Cheetah Girls: un mundo	0	1	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Películas	Traducción completa (tipo 1)	Traducción completa (tipo 2)	Traducción parcial (tipo 1)	Traducción parcial (tipo 2)	Total
Un paseo para recordar	0	0	0	1	1
Una cenicienta moderna 2	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción	0	0	0	1	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida	0	0	1	0	1
Total	**13**	**3**	**8**	**8**	**32**

Tabla 88.

Películas con traducción completa en las versiones subtituladas

¿Traducción completa?	Frecuencia (películas)	Porcentaje
No	16	50,0
Sí	16	50,0
Total	**32**	**100,0**

Tabla 89.

Total de canciones con traducción en las películas en las versiones subtituladas

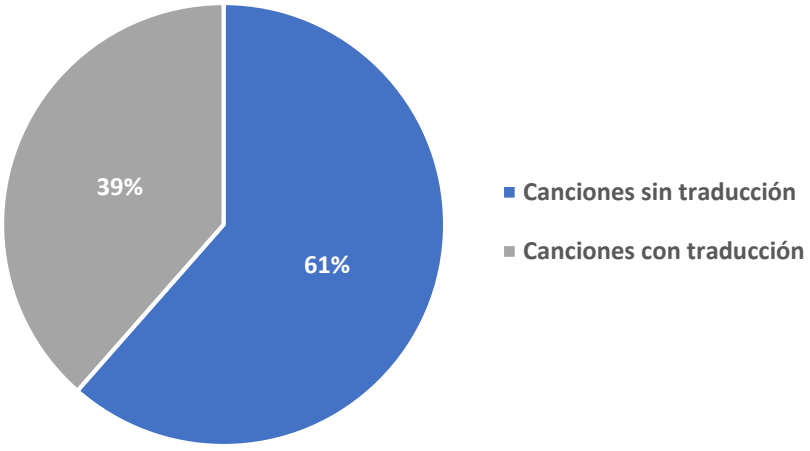
Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
0	8	25,0
1	2	6,3
2	1	3,1
3	1	3,1
4	1	3,1
6	1	3,1
8	1	3,1
9	3	9,4
10	2	6,3

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
13	1	3,1
15	3	9,4
16	1	3,1
18	1	3,1
19	2	6,3
22	1	3,1
23	1	3,1
25	1	3,1
30	1	3,1
Total	**302**	**32**	**100,0**

Figura 60.

Distribución del número de canciones traducidas en las películas en las versiones subtituladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 90.

Distribución de las canciones con traducción por película en las versiones subtituladas

Total de canciones con traducción en las versiones subtituladas																		
0	**1**	**2**	**3**	**4**	**6**	**8**	**9**	**10**	**13**	**15**	**16**	**18**	**19**	**22**	**23**	**25**	**30**	**Total**
Bailando (Step up)																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																		
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Espera al último baile																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Fama																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Hairspray																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																		
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Total de canciones con traducción en las versiones subtituladas																		
0	**1**	**2**	**3**	**4**	**6**	**8**	**9**	**10**	**13**	**15**	**16**	**18**	**19**	**22**	**23**	**25**	**30**	**Total**
High School Musical 2																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas																		
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																		
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2																		
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3																		
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa																		
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Si decido quedarme																		
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella																		
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																		
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Total de canciones con traducción en las versiones subtituladas																		
0	**1**	**2**	**3**	**4**	**6**	**8**	**9**	**10**	**13**	**15**	**16**	**18**	**19**	**22**	**23**	**25**	**30**	**Total**
Un paseo para recordar																		
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																		
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																		
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total																		
8	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**3**	**2**	**1**	**3**	**1**	**1**	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

Tabla 91.

Total de canciones sin traducción en las películas en las versiones subtituladas

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
1	3	9,4
2	2	6,3
3	1	3,1
4	2	6,3
5	3	9,4
6	3	9,4
8	1	3,1
9	1	3,1
16	1	3,1
17	1	3,1
20	1	3,1
21	1	3,1
23	2	6,3
24	5	15,6

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Número de canciones	Frecuencia (películas)	Porcentaje
25	1	3,1
30	1	3,1
34	1	3,1
40	1	3,1
45	1	3,1
Total	**482**	**32**	**100,0**

Tabla 92.

Distribución de las canciones sin traducción por película en las versiones subtituladas

Total de canciones sin traducción en las versiones subtituladas																			
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**8**	**9**	**16**	**17**	**20**	**21**	**23**	**24**	**25**	**30**	**34**	**40**	**45**	**Total**
Bailando (Step up)																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Camp Rock																			
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Camp Rock 2: The Final Jam																			
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Casi famosos																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Chicas Guepardo: todo por un sueño																			
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Crossroads: hasta el final																			
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dirty Dancing 2																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Escucha mi voz																			
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Espera al último baile																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Total de canciones sin traducción en las versiones subtituladas																			
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**8**	**9**	**16**	**17**	**20**	**21**	**23**	**24**	**25**	**30**	**34**	**40**	**45**	**Total**
Fama																			
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hairspray																			
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Hannah Montana: la película																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
High School Musical																			
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 2																			
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
High School Musical 3: fin de curso																			
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Jem y los hologramas																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lemonade Mouth																			
0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Lizzie Superstar																			
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes																			
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 2																			
0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Los descendientes 3																			
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Quiero ser superfamosa																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Radio Rebelde																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
School Rock Band (Bandslam)																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Total de canciones sin traducción en las versiones subtituladas																			
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**8**	**9**	**16**	**17**	**20**	**21**	**23**	**24**	**25**	**30**	**34**	**40**	**45**	**Total**
Si decido quedarme																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Starstruck: mi novio es una súper estrella																			
0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls 2																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
The Cheetah Girls: un mundo																			
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Un paseo para recordar																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 2																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Una cenicienta moderna: el papel de su vida																			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Total																			
3	**2**	**1**	**2**	**3**	**3**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**2**	**5**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 61.

Porcentaje del número total de canciones con traducción en las películas en las versiones subtituladas

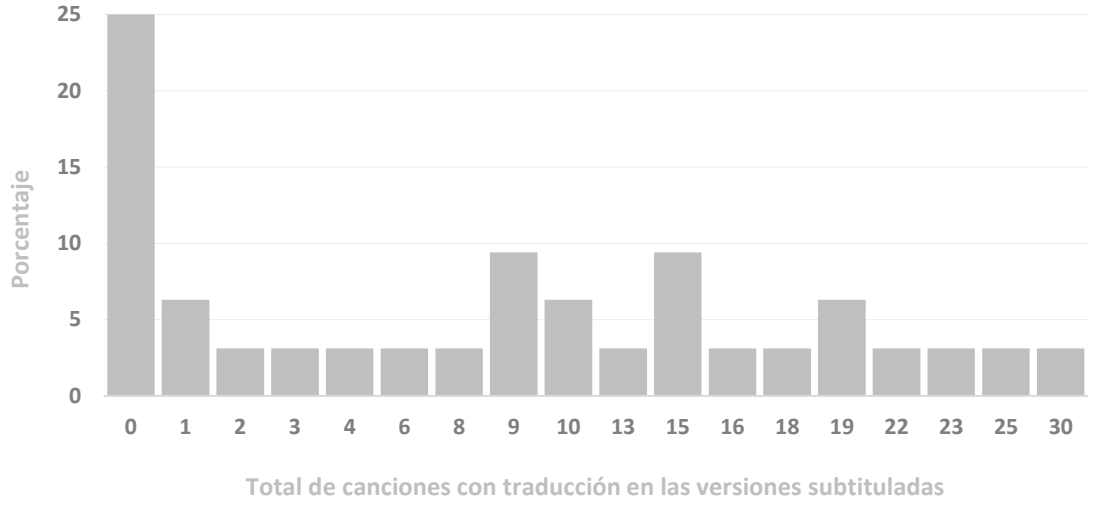
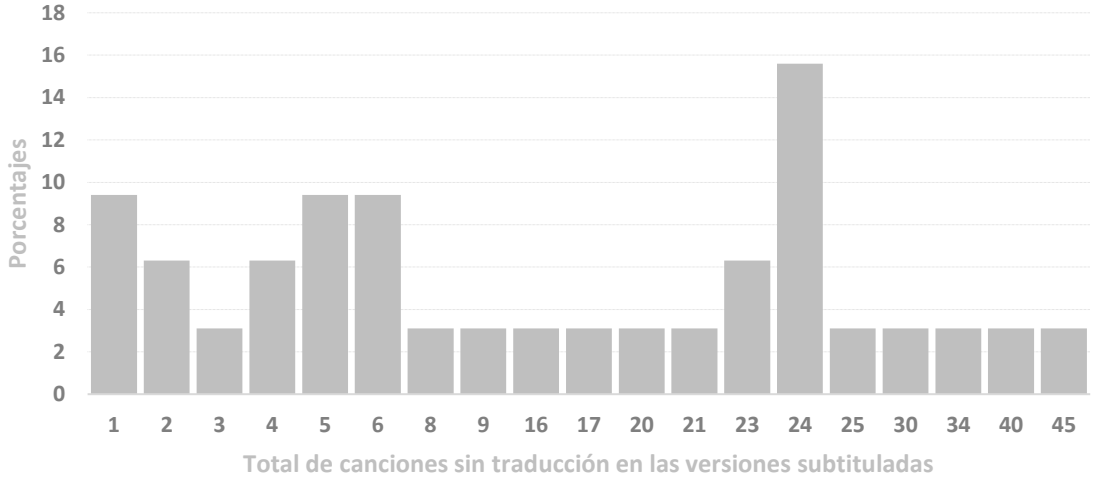


Figura 62.

Porcentaje del número total de canciones sin traducción en las películas en las versiones subtituladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.3.2. Anual: versiones dobladas y versiones subtituladas. En relación con las estrategias de traducción por año dentro del periodo en que se centra el presente corpus (2001-2018) (v. 3.1.1), la Figura 63 y la Figura 64, así como la Tabla 93 y la Tabla 94 recogen los datos generales y específicos tanto de las versiones doblada como de las versiones subtituladas de las películas analizadas.

En primer lugar, en las versiones dobladas, se observa que el 56 % de las producciones cuentan con una traducción parcial (tipo 1), seguida del 31 % de las películas que cuentan con una traducción parcial (tipo 2), dejando al 13 % restante con una traducción completa (tipo 1).

Por otro lado, el 41 % de las películas en versiones subtituladas cuentan con una traducción completa (tipo 1), el 25 % con una traducción parcial (tipo 2), otro 25 % con una traducción parcial (tipo 1) y, finalmente, un 9 % de ellas cuenta con una traducción completa (tipo 2).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 64.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción de películas en las versiones dobladas del 2001 al 2018[117]

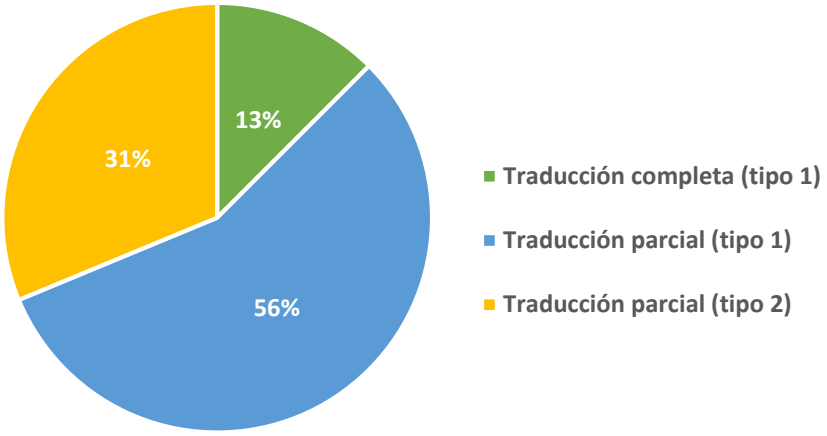


Tabla 93.

Estrategias de traducción por año en las películas en las versiones dobladas

	Estrategias de traducción utilizadas			
Año	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
2001	0	1	1	**2**
2002	0	1	0	**1**
2003	0	2	1	**3**
2004	0	2	0	**2**
2006	1	2	0	**3**
2007	1	1	1	**3**
2008	0	3	1	**4**
2009	1	1	1	**3**
2010	0	2	0	**2**
2011	0	0	2	**2**
2012	0	0	1	**1**

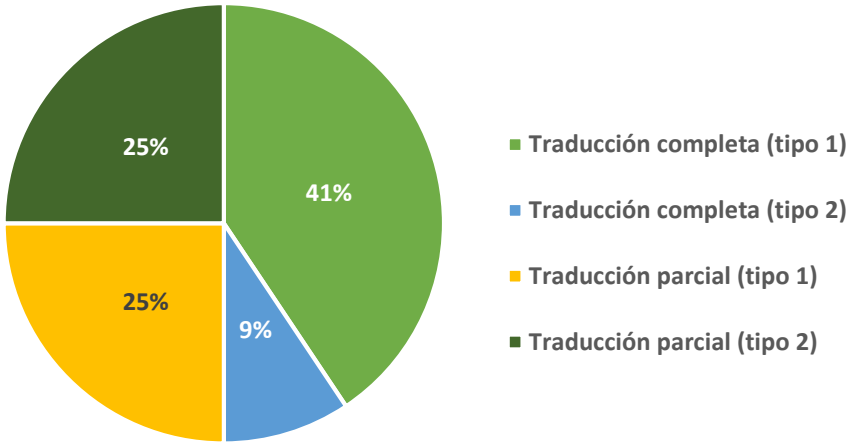
[117] A excepción del DVD32, lanzado en España en el 2019 (v. 3.1.1).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estrategias de traducción utilizadas				
Año	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
2014	0	0	1	**1**
2015	0	1	0	**1**
2016	0	1	1	**2**
2017	0	1	0	**1**
2019	1	0	0	**1**
Total	**4**	**18**	**10**	**32**

Figura 64.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción de películas en las versiones subtituladas del 2001 al 2018



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 94.

Estrategias de traducción por año en las películas en las versiones subtituladas

	Estrategias de traducción utilizadas				
Año	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción completa (tipo 2)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
2001	0	0	2	0	2
2002	0	0	0	1	1
2003	2	0	0	1	3
2004	0	0	1	1	2
2006	1	0	2	0	3
2007	3	0	0	0	3
2008	2	1	1	0	4
2009	1	0	0	2	3
2010	1	1	0	0	2
2011	0	1	0	1	2
2012	0	0	1	0	1
2014	0	0	0	1	1
2015	1	0	0	0	1
2016	0	0	1	1	2
2017	1	0	0	0	1
2019	1	0	0	0	1
Total	**13**	**3**	**8**	**8**	**32**

3.1.3.3. Duración.

3.1.3.3.1. Versiones dobladas. En la Tabla 95, en la Figura 65 y en la Figura 66 se observa que, en las películas de menos de 100 minutos de duración, el 67 % cuentan con una traducción parcial (tipo 1), seguidas de un 27 % con traducción parcial (tipo 2) y un 6 % con traducción completa (tipo 1). Con respecto a las películas de más de 100 minutos,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el 47 % de ellas tienen una traducción parcial (tipo 1), seguidas de un 35 % con una traducción parcial (tipo 2) y un 18 % con una traducción completa (tipo 1).

Tabla 95.

Estrategias de traducción por duración en las películas en las versiones dobladas

Estrategias de traducción tilizadas				
Duración	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
69	0	1	0	1
81	0	1	0	1
84	0	1	0	1
85	0	1	1	2
89	0	0	2	2
90	0	0	1	1
94	0	2	0	2
95	0	1	0	1
96	0	1	0	1
97	0	1	0	1
100	1	1	0	2
102	1	1	0	2
103	0	2	0	2
104	0	1	0	1
106	0	1	2	3
107	0	0	1	1
108	0	1	0	1
110	0	1	0	1
111	0	0	1	1
112	1	1	0	2
118	0	0	2	2
134	1	0	0	1
Total	**4**	**18**	**10**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 65.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de menos de 100 minutos de duración en las versiones dobladas

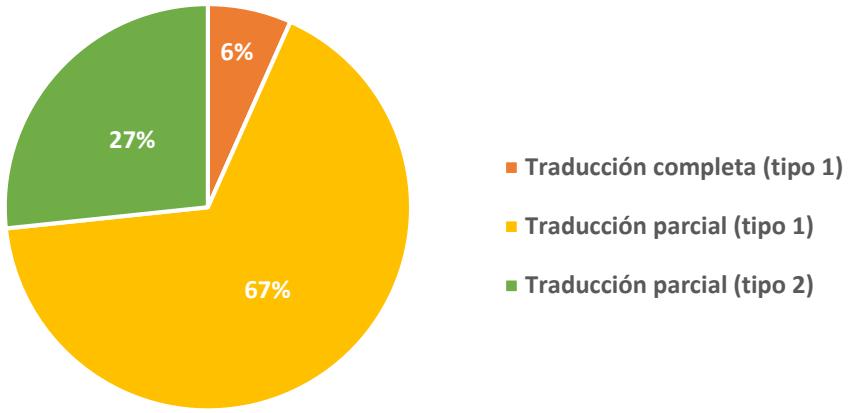
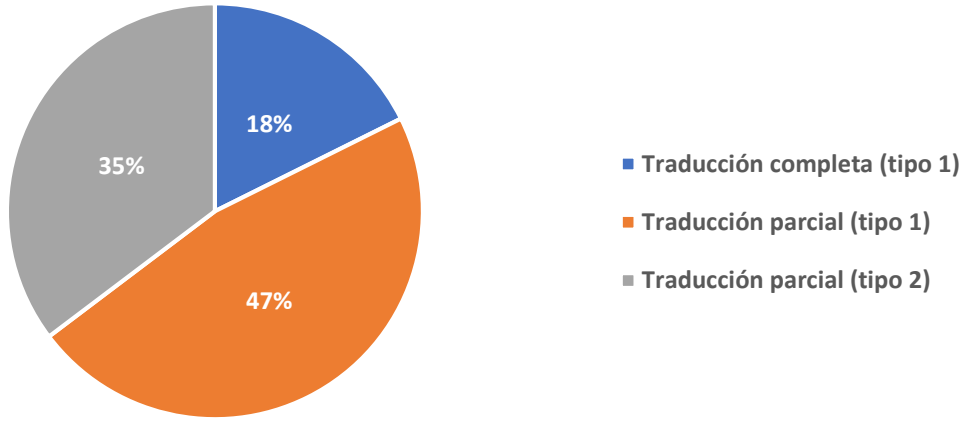


Figura 66.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de más de 100 minutos de duración en las versiones dobladas



3.1.3.3.2. Versiones subtituladas. En la Tabla 96, en la Figura 67 y en la Figura 68 se observa que, en las películas de menos de 100 minutos de duración en las versiones subtituladas, el 40 % cuenta con una traducción parcial (tipo 1), seguido de un 27 % con traducción completa (tipo 1), un 20 % con traducción parcial (tipo 2) y un 13 % con traducción completa (tipo 2). Con respecto a las películas de más de 100 minutos, el 53 %

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de ellas tienen una traducción completa (tipo 1), seguidas de un 29 % con una traducción parcial (tipo 2), un 12 % con una traducción parcial (tipo 1) y un 6 % con una traducción completa (tipo 2).

Tabla 96.

Estrategias de traducción por duración en las películas en las versiones subtituladas

	Estrategias de traducción utilizadas				
Duración	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción completa (tipo 2)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
69	0	0	1	0	1
81	0	1	0	0	1
84	0	1	0	0	1
85	0	0	1	1	2
89	0	0	2	0	2
90	1	0	0	0	1
94	1	0	0	1	2
95	0	0	1	0	1
96	1	0	0	0	1
97	0	0	0	1	1
100	1	0	1	0	2
102	1	0	0	1	2
103	1	0	0	1	2
104	1	0	0	0	1
106	2	0	0	1	3
107	0	1	0	0	1
108	0	0	1	0	1
110	1	0	0	0	1
111	0	0	0	1	1
112	2	0	0	0	2
118	0	0	1	1	2
134	1	0	0	0	1
Total	**13**	**3**	**8**	**8**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 67.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de menos de 100 minutos de duración en las versiones subtituladas

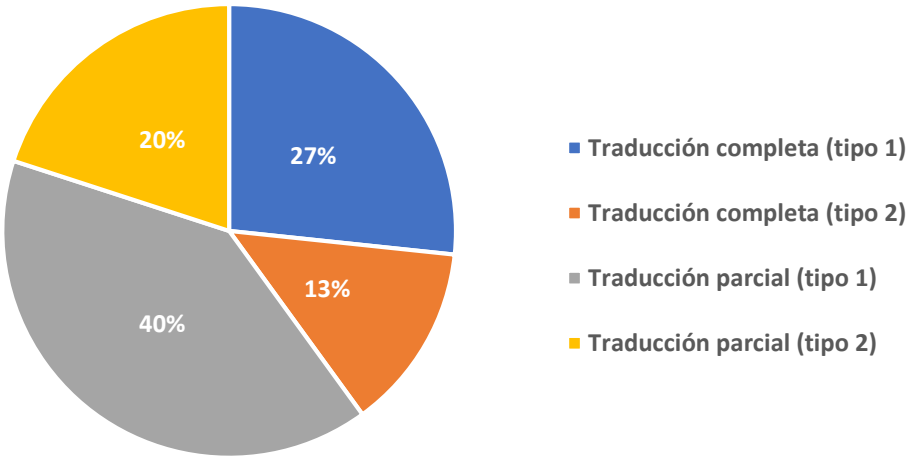
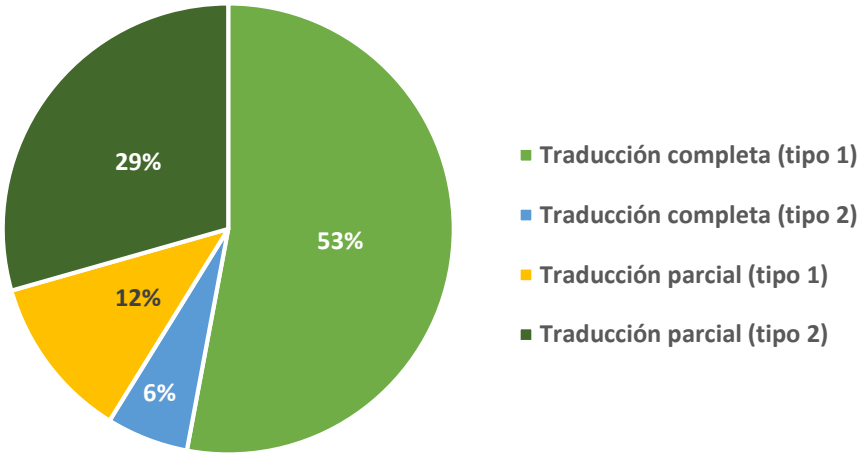


Figura 68.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en películas de más de 100 minutos de duración en las versiones subtituladas



3.1.3.4. Grupo de destinatarios.

3.1.3.4.1. Versiones dobladas. En la Tabla 97, en la Figura 69 y en la Figura 70 se muestran los datos estadísticos recogidos en relación con las estrategias de traducción usadas con respecto a las películas dirigidas a los destinatarios del grupo 1 y del grupo 2,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

así como a las 2 películas que se encuentran entre estos dos tipos, esto es, 1-2 (1) y 1-2 (2) (v. 2.1.1 y 3.1.1.3).

En lo referente a las películas dirigidas al grupo 1 de destinatarios, se indica que el 60 % de ellas cuentan con una traducción parcial (tipo 1), seguidas del 30 % que tienen una traducción parcial (tipo 2) y el 10 % restante, que cuenta con una traducción completa (tipo 1).

En lo que respecta a las películas dirigidas al grupo 2 de destinatarios, se indica que el 60 % de ellas cuentan con una traducción parcial (tipo 1). El 40 % restante está dividido igualitariamente entre las películas que cuentan con traducción parcial (tipo 2) y aquellas que cuentan con traducción completa (tipo 1).

Por último, en las dos producciones restantes, 1-2 (1) y 1-2 (2), se ha aplicado una traducción parcial (tipo 2).

Tabla 97.

Estrategias de traducción por grupo de destinatarios en las películas en las versiones dobladas

Estrategias de traducción utilizadas				
Grupo de destinatarios	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
1	2	12	6	20
1-2 (1)	0	0	1	1
1-2 (2)	0	0	1	1
2	2	6	2	10
Total	**4**	**18**	**10**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 69.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 1 en las versiones dobladas

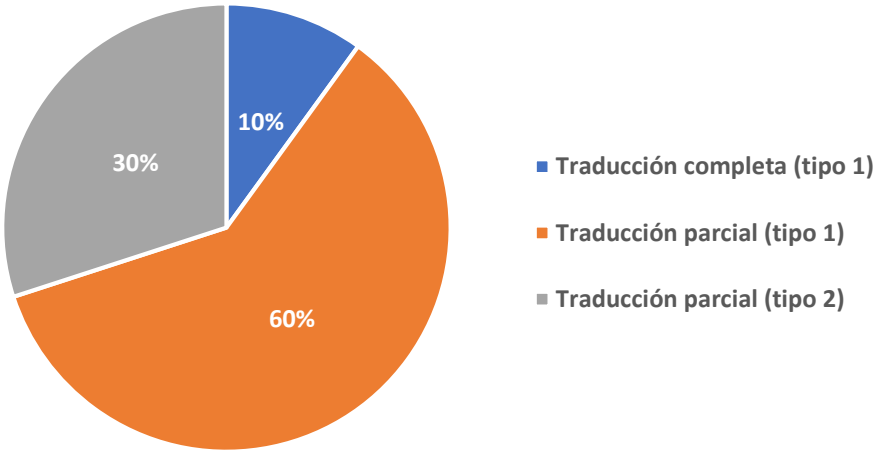
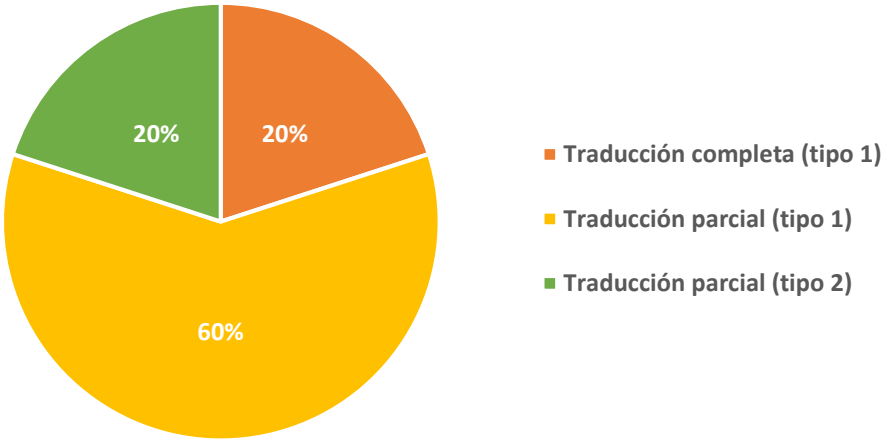


Figura 70.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 2 en las versiones dobladas



3.1.3.4.2. Versiones subtituladas. En la Tabla 98, en la Figura 71 y en la Figura 72 se muestra la información recogida con respecto a las estrategias de traducción aplicadas en las versiones subtituladas de las películas dirigidas a los destinatarios del grupo 1 y del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

grupo 2, así como en las dos películas que se encuentran entre estos dos tipos, esto es, 1-2 (1) y 1-2 (2) (v. 2.1.1 y 3.1.1.3).

En primer lugar, el 50 % de las películas dirigidas al grupo 1 de destinatarios cuentan con una traducción completa (tipo 1), el 20 % con una traducción parcial (tipo 1) y un 15 % con una traducción completa (tipo 2) y una traducción parcial (tipo 2) respectivamente.

En lo que respecta a las películas dirigidas al grupo 2 de destinatarios, se indica que el 40 % de ellas cuentan con una traducción parcial (tipo 1). El 60 % restante está dividido igualitariamente entre las películas que cuentan con traducción parcial (tipo 2) y aquellas que cuentan con traducción completa (tipo 1).

Las dos producciones restantes, 1-2 (1) y 1-2 (2), cuentan con una traducción parcial (tipo 2) también en las versiones subtituladas.

Tabla 98.

Estrategias de traducción por grupo de destinatarios en las películas en las versiones subtituladas

	Estrategias de traducción utilizadas				
Grupo de destinatarios	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción completa (tipo 2)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
1	10	3	4	3	20
1-2 (1)	0	0	0	1	1
1-2 (2)	0	0	0	1	1
2	3	0	4	3	10
Total	**13**	**3**	**8**	**8**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 71.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 1 en las versiones subtituladas

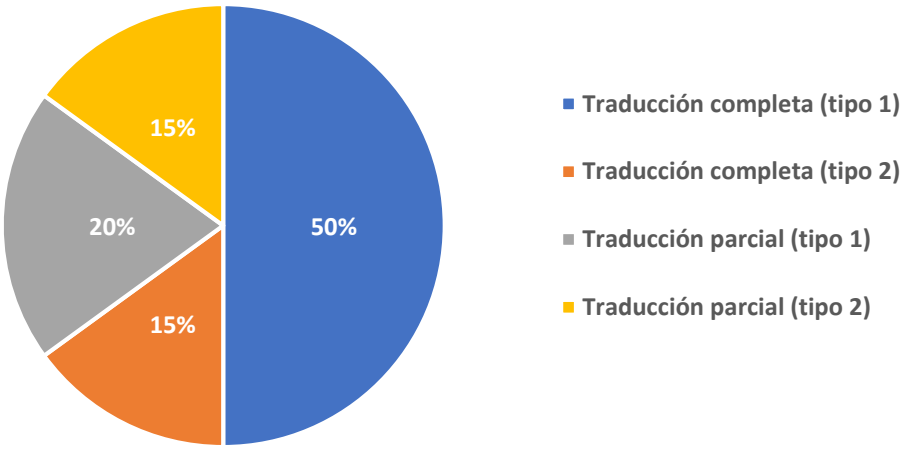
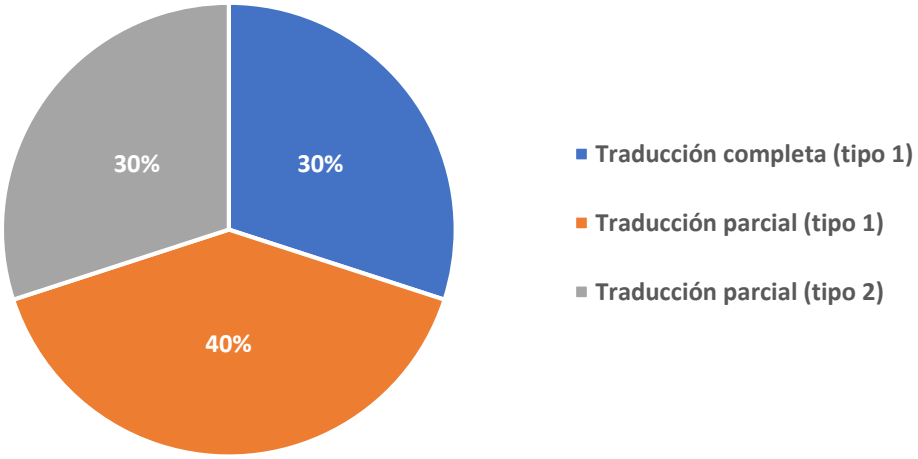


Figura 72.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas del grupo 2 en las versiones subtituladas



3.1.3.5. Tipo de películas.

3.1.3.5.1. Versiones dobladas. En relación con las estrategias de traducción aplicadas dependiendo del tipo de producción (película para TV o cine), la Tabla 99 y la Figura 73 indican que el 61 % de las *teen music movies* en versión doblada cuentan con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una traducción parcial (tipo 1), con un 28 % de películas que tienen una traducción parcial (tipo 2) y un 11 % que muestran una traducción completa (tipo 1). En contraposición, en la Figura 74 se indica que en las *teen music TV movies,* el 50 % de las películas estudiadas tienen una traducción parcial (tipo 1), el 36 % una traducción parcial (tipo 2) y el 14 % restante una traducción completa (tipo 1) (v. 2.1.2 y 3.1.1.4).

En lo que respecta a las películas con contenido musical de tipo clásico, según los datos recogidos en la Tabla 100, en la Figura 75 y la Figura 76, el 57 % de las películas tienen una traducción parcial (tipo 1), el 22 % una traducción completa (tipo 1) y el 21 % restante una traducción parcial (tipo 2). Por otro lado, en relación con las películas con contenido musical de tipo no clásico, el 56 % cuentan con una traducción parcial (tipo 1), el 39 % con una traducción parcial (tipo 2) y el 5 % restante con una traducción completa (tipo 1) (v. 2.1.2 y 3.1.1.4).

Tabla 99.

Estrategias de traducción por tipo de producción en las películas en las versiones dobladas

	Estrategias de traducción utilizadas			
Tipo de producción	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
Teen music movie	2	11	5	18
Teen music TV movie	2	7	5	14
Total	**4**	**18**	**10**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 73.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las teen music movies en las versiones dobladas

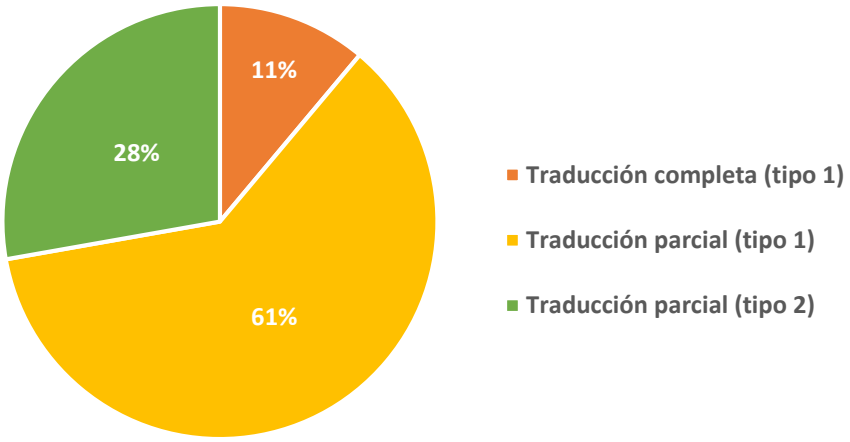
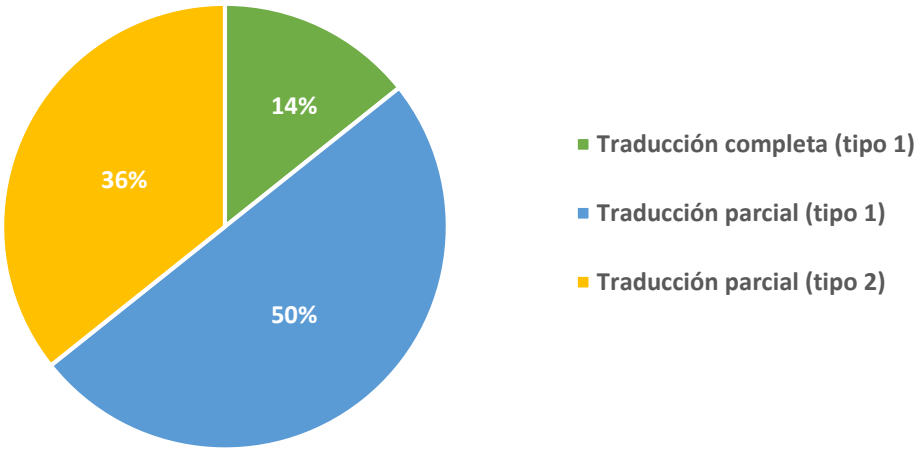


Figura 74.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las teen music TV movies en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

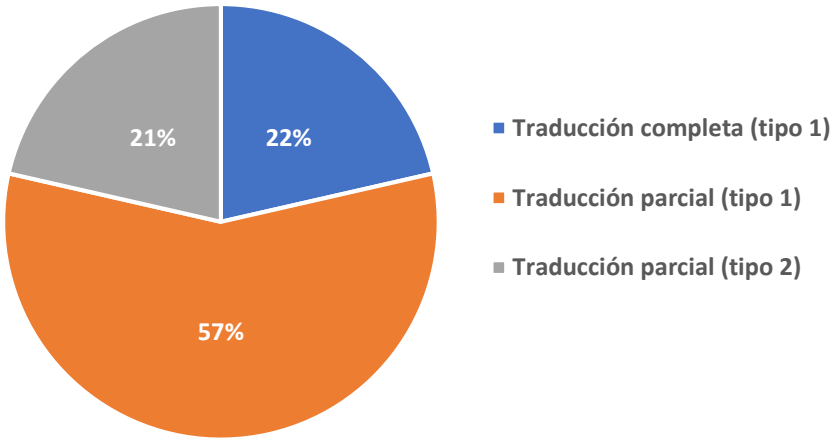
Tabla 100.

Estrategias de traducción por tipo de contenido musical en las películas en las versiones dobladas

	Estrategias de traducción utilizadas			
Tipo de contenido musical	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
Clásico	3	8	3	14
No clásico	1	10	7	18
Total	**4**	**18**	**10**	**32**

Figura 75.

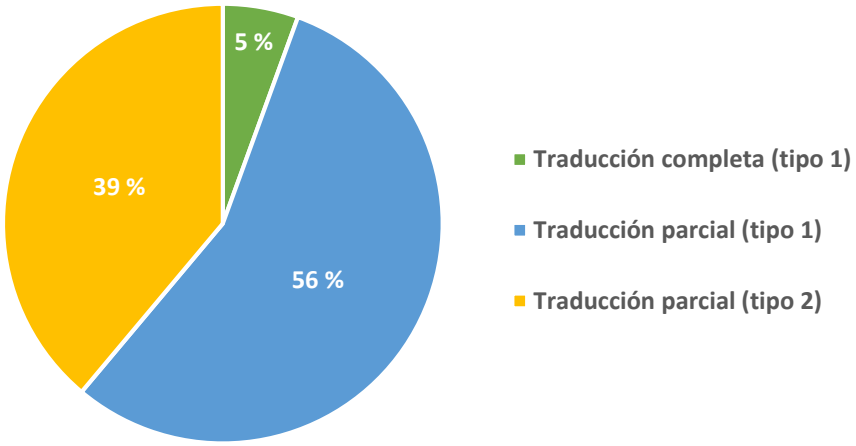
Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo clásico en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 76.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo no clásico en las versiones dobladas



3.1.3.5.2. Versiones subtituladas. En lo que respecta a las estrategias de traducción aplicadas dependiendo del tipo de producción (película para TV o cine) en las versiones subtituladas, la Tabla 101 y la Figura 77 recogen que el 39 % de las *teen music movies* tienen una traducción parcial (tipo 2), el 33 % tienen una traducción parcial (tipo 1) y el 28 % una traducción completa (tipo 1). Por otro lado, según se muestra en la Figura 78, el 57 % de las *teen music TV movies* cuentan con una traducción completa (tipo 1), el 22 % con una traducción completa (tipo 2), el 14 % con una traducción parcial (tipo 1) y el 7 % restante con una traducción parcial (tipo 2) (v. 2.1.2 y 3.1.1.4)

En lo referente a las películas con contenido musical de tipo clásico en las versiones subtituladas, la Tabla 102, la Figura 79 y la Figura 80 señalan los siguientes datos: el 72 % cuentan con una traducción completa (tipo 1) en las versiones subtituladas, con un 14 % de películas que cuentan tanto con una traducción completa (tipo 2) como con una traducción parcial (tipo 1). Por otro lado, en lo que concierne a las películas con contenido musical de tipo no clásico, el 44 % de estas películas tienen una traducción parcial (tipo 2),

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

seguidas de un 33 % que cuentan con una traducción parcial (tipo 1), un 17 % con una traducción completa (tipo 1) y un 6 % con una traducción completa (tipo 2) (v. 2.1.2 y 3.1.1.4).

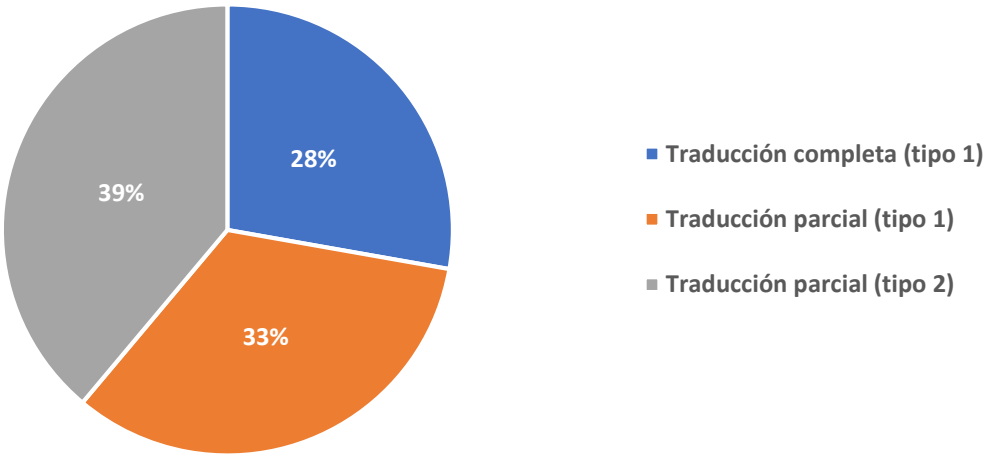
Tabla 101.

Estrategias de traducción por tipo de producción en las películas en las versiones subtituladas

	Estrategias de traducción utilizadas				
Tipo de producción	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción completa (tipo 2)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
Teen music movie	5	0	6	7	18
Teen music TV movie	8	3	2	1	14
Total	**13**	**3**	**8**	**8**	**32**

Figura 77.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las teen music movies en las versiones subtituladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 78.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las teen music TV movies en las versiones subtituladas

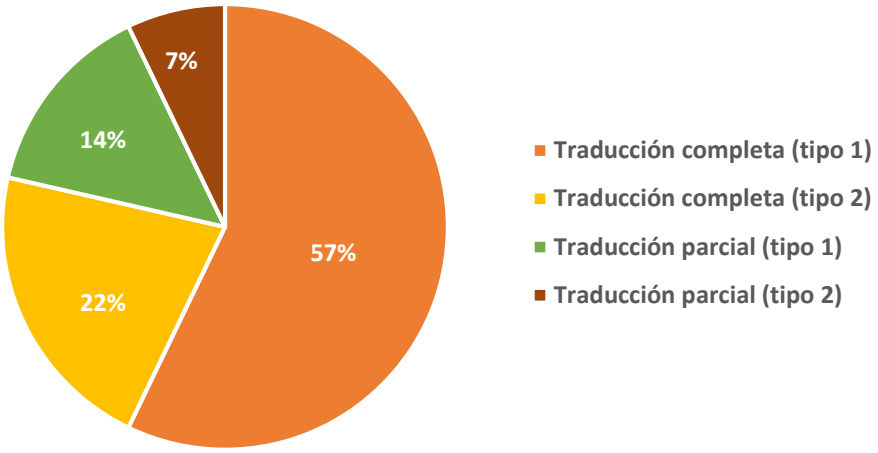


Tabla 102.

Estrategias de traducción por tipo de contenido musical en las películas en las versiones subtituladas

	Estrategias de traducción utilizadas				
Tipo de contenido musical	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción completa (tipo 2)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
Clásico	10	2	2	0	14
No clásico	3	1	6	8	18
Total	**13**	**3**	**8**	**8**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 79.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo clásico en las versiones subtituladas

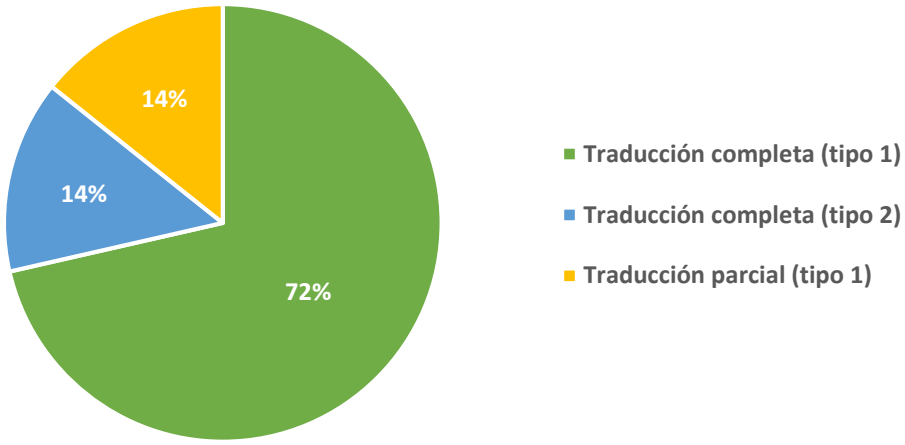
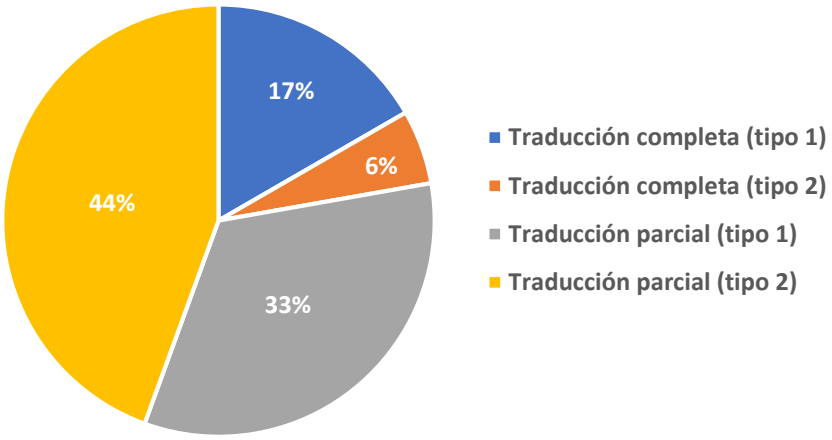


Figura 80.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción en las películas con contenido musical de tipo no clásico en las versiones subtituladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.3.6. Distribución en España.

3.1.3.6.1. Versiones dobladas. Los datos recogidos con respecto a las estrategias de traducción llevadas a cabo por las diferentes distribuidoras en España de las versiones dobladas de las películas estudiadas se encuentran en la Tabla 103, en la Figura 81 y en la Figura 82 (v. 2.1.5 y 3.1.1.5).

Según indica la Tabla 103, la distribuidora The Walt Disney Company Iberia, S.L. es la que más películas ha lanzado en nuestro país de las que componen este corpus y que, además, más variación en las estrategias de traducción ha usado a la hora de traducir las producciones estudiadas. La Figura 81 muestra que el 70 % de las producciones que ha lanzado esta distribuidora en España cuentan con una traducción parcial (tipo 1), el 18 % con una traducción parcial (tipo 2) y el 12 % con una traducción completa (tipo 1).

En lo que respecta a las producciones lanzadas en España por el resto de las distribuidoras, la Figura 82 indica que el 47 % cuentan con una traducción parcial (tipo 2), el 40 % con una traducción parcial (tipo 1) y el 13 % con una traducción completa (tipo 1).

Tabla 103.

Estrategias de traducción por distribuidora en las películas en las versiones dobladas

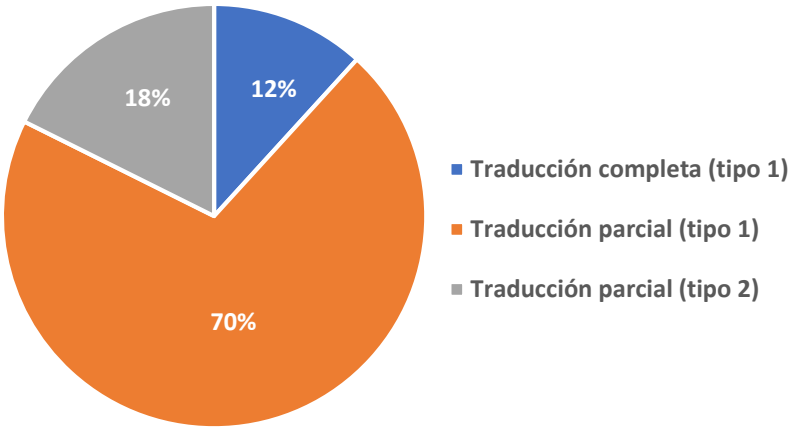
	Estrategias de traducción utilizadas			
Distribuidoras	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
Aurum Producciones S.A.	0	0	1	1
Filmax Home Video	0	1	0	1
Paramount Home Entertainment (Spain)	0	1	0	1
Savor Ediciones, S.A.	0	1	0	1
Sony Pictures Home Entertainment + Columbia Tristar Home Entertainment	0	0	2	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estrategias de traducción utilizadas				
Distribuidoras	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
Tema Distribuciones, S.L.	0	0	1	1
The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.):				
- Buena Vista Home Entertainment	1	4	1	6
- The Walt Disney Company Iberia, S.L.	1	2	0	3
- Walt Disney Home Entertainment	0	6	2	8
Tripictures (Madrid)//Láser Film	1	0	0	1
Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.	0	2	1	3
Universal Pictures Iberia, S.L.	0	1	0	1
Warner Bros. Entertainment España S.L.	1	0	2	3
Total	**4**	**18**	**10**	**32**

Figura 81.

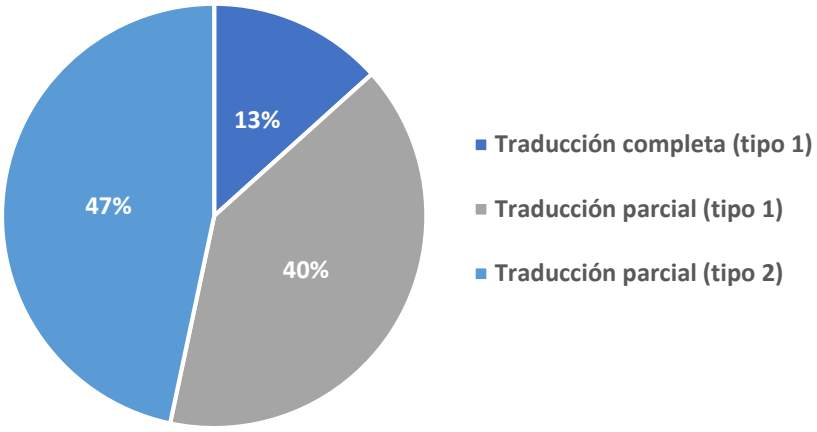
Distribución porcentual de las estrategias de traducción The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.) del 2001 al 2018 en las versiones dobladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 82.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción del resto de distribuidoras del 2001 al 2018 en las versiones dobladas



3.1.3.6.2. Versiones subtituladas. Los datos recogidos con respecto a las estrategias de traducción por distribuidora en España de las versiones subtituladas de las películas estudiadas se indican en la Tabla 104, en la Figura 83 y en la Figura 84 (v. 2.1.5 y 3.1.1.5).

La Figura 83 muestra que el 59 % de las producciones que ha lanzado TWDCI, S.L en España cuentan con una traducción completa (tipo 1) en las versiones subtituladas, seguido de un 17 % con una traducción completa (tipo 2), un 12 % con una traducción parcial (tipo 1) y otro 12 % con una traducción parcial (tipo 2).

En lo que referente a las producciones lanzadas en España por el resto de las distribuidoras, la Figura 84 señala que el 40 % de las películas en versión subtitulada cuentan con una traducción parcial (tipo 1), seguido de otro 40 % con una traducción parcial (tipo 2) y un 20 % con una traducción completa (tipo 1).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 104.

Estrategias de traducción por distribuidora en las películas en las versiones subtituladas

	Estrategias de traducción utilizadas				
Distribuidoras	**Traducción completa (tipo 1)**	**Traducción completa (tipo 2)**	**Traducción parcial (tipo 1)**	**Traducción parcial (tipo 2)**	**Total**
Aurum Producciones S.A.	0	0	0	1	1
Filmax Home Video	0	0	0	1	1
Paramount Home Entertainment (Spain)	0	0	1	0	1
Savor Ediciones, S.A.	0	0	1	0	1
Sony Pictures Home Entertainment + Columbia Tristar Home Entertainment	0	0	1	1	1
Tema Distribuciones, S.L.	0	0	1	0	1
The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.):					
- Buena Vista Home Entertainment	3	0	2	1	6
- The Walt Disney Company Iberia, S.L.	3	0	0	0	3
- Walt Disney Home Entertainment	4	3	0	1	8
Tripictures (Madrid)//Láser Film	1	0	0	0	1
Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.	0	0	1	2	3
Universal Pictures Iberia, S.L.	1	0	0	0	1
Warner Bros. Entertainment España S.L.	1	0	1	1	3
Total	**13**	**3**	**8**	**8**	**32**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 83.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.) del 2001 al 2018 en las versiones subtituladas

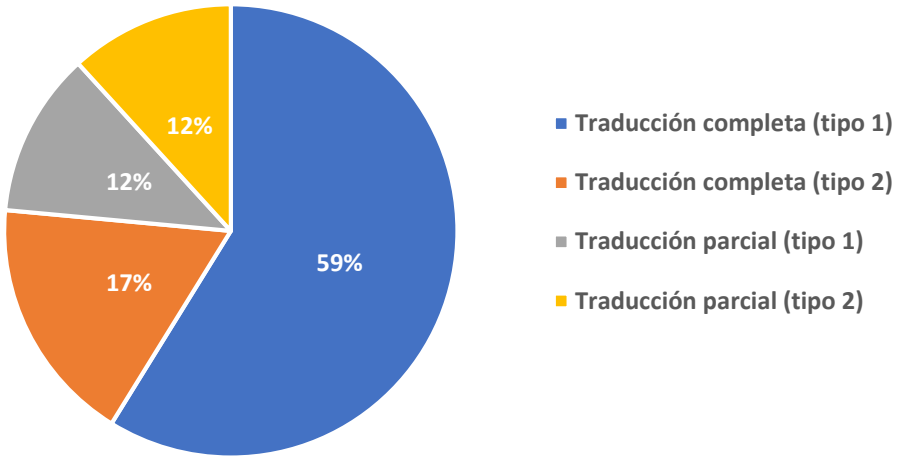
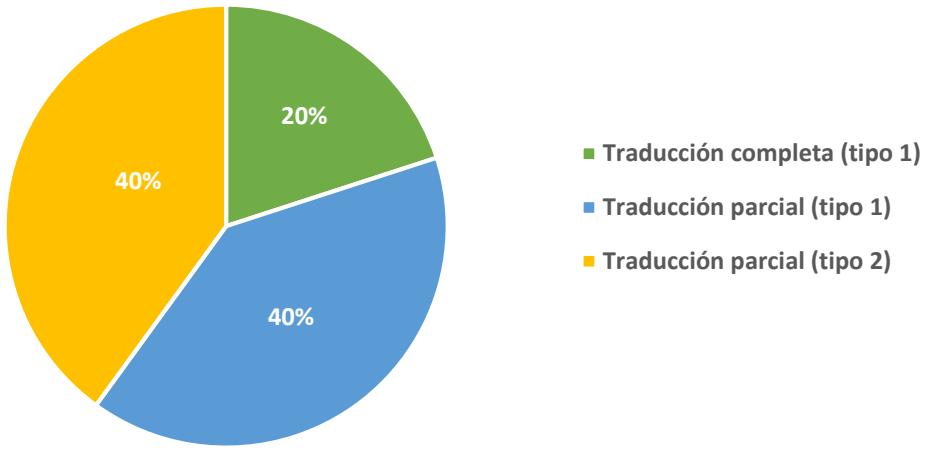


Figura 84.

Distribución porcentual de las estrategias de traducción del resto de distribuidoras del 2001 al 2018 en las versiones subtituladas



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2. Estudio contextual del proceso traductor inglés-español de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI

3.2.1. Encuestas y entrevistas

De acuerdo con Saldanha y O'Brien, en las últimas décadas se ha prestado más atención a los agentes implicados en el proceso traductor ya que:

> This trend can be linked to the development of a new sociological approach to the study of translation, with several publications proposing new theoretical frameworks in order to explain the interaction between agents, translated texts and their context of production and reception from a sociological perspective. (2013, p. 150)

Métodos tales como las encuentas y las entrevistas son cada vez más usados con el objetivo de explicar y contrastar los resultados obtenidos en trabajos de investigación. Estas herramientas resultan esenciales a la hora de estudiar a los responsables del proceso traductor que participan voluntariamente en el estudio, en otras palabras, a los agentes implicados que deciden colaborar libremente con el investigador para poder enriquecer, ya sea de forma cualitativa o cuantitativa, la investigación que se está llevando a cabo:

> The aim is to recognize the contribution made by those whose views we request and to highlight the fact that, for the research to be valid, they need to be fully informed stakeholders whose consent is free and revocable. … At the analysis stage, the key factor is not so much whether the data have been elicited from interviews [or] questionnaires … but whether the aim is to derive quantitive or qualitative results. (2013, pp. 150-151)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los agentes seleccionados como objeto de análisis han sido aquellos que han intervenido en el proceso traductor del corpus de las producciones audiovisuales tanto de forma directa (traductores, directores de doblaje y estudios de doblaje) como indirecta (distribuidoras) (v. 3.1.1.5), «so as to cover the key aspects of the research question» (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 180).

En el presente estudio se ha optado por proporcionar a los agentes implicados la opción que mejor se adecuara a sus circunstancias personales, ofreciéndoles la oportunidad de poder optar a cumplimentar un cuestionario y/o una entrevista (v. 3.2.1.1). Con objeto de evitar cualquier confusión a la hora de interpretar las herramientas utilizadas, se especifican a continuación las diferencias existentes entre ambas en el presente trabajo de investigación.

Por un lado, los *cuestionarios* son instrumentos de investigación asíncronos, entendidos como «(1) a list of questions each with a range of answers; (2) a format that enables standardized, relatively structured, data to be gathered about each of a (usually) larger of cases» (Saldanha y O'Brien, 2013, pp. 150-151). Son herramientas diseñadas para reunir información de los participantes en la investigación, así como para recoger datos específicos, opiniones y comportamientos imposibles de extraer mediante otras herramientas de investigación. Se ha considerado, pues, la principal herramienta de recogida de datos debido a sus principales beneficios con respecto a las entrevistas: consumen menos tiempo y es más flexible en su realización, ya que el participante puede elegir cuándo y dónde realizarlos y dedicarles el tiempo que estime oportuno (2013, pp. 152-153). Por ello, se han diseñado tres tipos de cuestionario partiendo de los diferentes agentes implicados en el proceso, a los que se les ha proporcionado el enlace en línea al

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tipo de cuestionario correspondiente para que lo realicen en el momento en que lo deseen (v. 3.2.1.1). Aunque en gran parte de la literatura consultada los términos *encuestas* y *cuestionarios* pueden aparecer como sinónimos, en el presente trabajo de investigación se ha diferenciado ambos términos de acuerdo con lo indicado por Saldanha y O'Brien (2013, p. 151): el término *encuesta* se refiere al diseño del estudio en sí (incluida la correspondencia anterior y posterior a la cumplimentación de los cuestionarios), mientras que *cuestionario* es el instrumento que se utiliza en dicho estudio.

Por otro lado, las *entrevistas* son instrumentos de investigación síncronos, cuyas preguntas se han basado en las mismas preguntas diseñadas en los diferentes cuestionarios. Si bien es cierto que se ha preferido la realización de encuestas a las entrevistas (Saldanha y O'Brien, 2013, pp. 169-170), se han diseñado también entrevistas en caso de que el participante así lo prefiriera. El mayor beneficio de las entrevistas frente a las encuestas es, principalmente, la mayor adecuación a las necesidades de cada entrevistado. Se cuenta con una mayor flexibilidad a la hora de añadir o sustraer preguntas que puedan ser de un mayor interés en cada momento al ser un contexto más abierto e interactivo. Además, en las entrevistas los participantes no tienen ninguna limitación a la hora de expresarse y de dar una información más ampliada sobre los datos que están aportando. Por último, en una entrevista el riesgo de malentendido en las respuestas aportadas es mucho menor que el riesgo a la hora de analizar los datos aportados en los cuestionarios, ya que a veces pueden provocar confusión en su interpretación (2013, pp. 152-153). Al contrario de las encuestas, para la entrevista realizada (v. Anexo VIII. 4.6) se ha necesitado concretar una fecha y una hora determinadas de obligatorio cumplimiento para ambas partes, esto es, por la autora del presente trabajo y por la participante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Junto con la información de la investigación (v. Anexo VIII. 1),[118] se envió a todos los agentes contactados un documento de consentimiento informado (v. Anexo VIII. 2) con el objetivo de que pudiesen expresar su consentimiento libremente para el posterior tratamiento de los datos facilitados con respecto a la información aportada, grabación en audio y/o vídeo, etc. (Saldanha y O'Brien, 2013, pp. 162). Además, este documento fue diseñado para que pudieran elegir el tipo de interacción que más se ajustara a sus necesidades (v. 3.2.1.1): síncrona, asíncrona o síncrona y asíncrona.

3.2.1.1. Diseño de las encuestas y entrevistas. Las encuestas y entrevistas se han diseñado de acuerdo con dos parámetros principales.

En primer lugar, se ha tenido en cuenta la responsabilidad del participante en el proceso traductor. Se han diseñado tres tipos de entrevistas y cuestionarios diferenciados en relación con los diferentes tipos de agentes responsables directos e indirectos (v. 3.1.1.5):

- Tipo 1: diseñadas para recopilar la información específica de traductores para doblaje y subtitulado (v. Anexo VIII. 3.1).
- Tipo 2: diseñadas para recopilar la información del resto de agentes especializados directos, como directores de doblaje y agentes especializados que trabajan en los estudios de doblaje implicados (v. Anexo VIII. 3.2).
- Tipo 3: diseñadas para recopilar información de las diferentes distribuidoras involucradas en su comercialización en DVD y Blu-ray en España (v. Anexo VIII. 3.3).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[118] Nótese que el título que se hace referencia en los documentos incluidos en el Anexo VIII corresponde al título provisional que la presente tesis doctoral tenía en la fase IV (v. 3.2); en la última fase del estudio se decidió el título final: «Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de la traducción de las canciones y de su proceso traductor del inglés al español en sus versiones dobladas y subtituladas».

En segundo lugar, se ha tenido en cuenta la interacción entre la autora del presente trabajo y los participantes (Saldanha y O'Brien, 2013, pp. 163-168; Böser, 2016, p. 238):

- Entrevistas: se han diseñado para ser realizadas de forma síncrona mediante *Voice over Internet Protocols* (VoIP), como Skype (Microsoft, 2021) o Google Meet (Google, s.f.-b).
- Encuestas: se han diseñado para ser cumplimentadas por escrito de forma asíncrona en cuestionarios realizados en Google Forms (Google, s.f.-a).
- Encuesta y entrevista: se han diseñado para, en primer lugar, cumplimentar el cuestionario por escrito y, una vez analizado, realizar una entrevista basada en las respuestas facilitadas en él. Las entrevistas se han diseñado para ser realizadas de forma síncrona mediante *Voice over Internet Protocols* (VoIP), como Skype (Microsoft, 2021) o Google Meet (Google, s.f.-b). Por otro lado, las encuestas se han diseñado para ser cumplimentadas por escrito de forma asíncrona en cuestionarios realizados en Google Forms (Google, s.f.-a).

3.2.1.2. Estructura de las encuestas y entrevistas. Debido a que los tres tipos de cuestionarios implementados han servido de base tanto para las encuestas como para las entrevistas, ambas se han estructurado de manera similar. En primer lugar, se han diseñado partiendo de la premisa que apuntaba Saldanha y O'Brien (2013, p. 153), «how will these questions help answer my research question?». El número de preguntas ha sido clave para su estructura, ya que los cuestionarios no deben ser muy extensos para así facilitar que los participantes completen el máximo número de respuestas. Además, se ha procurado que las preguntas sean neutrales, para permitir que se reflejen fielmente las opiniones aportadas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por los participantes, evitando preguntas personales y con carácter controvertido que puedan provocar que los participantes decidan no contestarlas u optar por no dar respuestas sinceras por miedo a futuras consecuencias (2013, pp. 154-156). A pesar de ello:

> [i]t is difficult for a researcher to guarantee anonymity if identifying details are embedded in a questionnaire. In particular, when a sample size is very small …, and specially if the questionnaire is given to a community with limited and known members. (2013, pp. 161)

Se han diseñado encuestas y entrevistas semiestructuradas (Böser, 2016, pp. 237-238; Saldanha y O'Brien, 2013, pp. 154-156 y pp. 168-176), con preguntas cerradas o estructuradas y con respuestas creadas con el objetivo de categorizar a los participantes o medir su opinión, como, por ejemplo, respuestas del tipo *Sí/No/Tal vez* o *Positivamente/Negativamente*. Por otro lado, por el carácter altamente cualitativo, en los cuestionarios se ha creído conveniente añadir, en la medida de posible, la opción *Otro* como pregunta abierta, por si cualquiera de las opciones aportadas en las preguntas cerradas no fuera del gusto de los participantes y/o sintieran la necesidad de aportar algún tipo de información adicional en sus respuestas. Por tanto, las herramientas se han diseñado teniendo presente la flexibilidad en función del contexto, la información suministrada y el tipo de interacción elegida entre la autora del presente trabajo y los participantes. Por otro lado, en el caso de las entrevistas que se ha llevado a cabo sin realización del cuestionario previo en línea (v. Anexo VIII. 4.6), se han proporcionado las preguntas a la participante con el objetivo de que pudiera recopilar previamente a la entrevista la información necesaria y así aportar aún más fiabilidad a las respuestas facilitadas. Esto se ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

considerado esencial, ya que la mayoría de las producciones que conforman el corpus de investigación no son recientes (v. 3.1.1.1).[119]

Por último, se ha tenido siempre presente la información necesaria y la transparencia en la investigación a la hora de diseñar tanto las encuestas como las entrevistas, ya que es crucial que los participantes dispongan de toda la información y que se les proporcione un consentimiento informado además de la información del estudio, para que pueda analizarse correctamente y, posteriormente, remitir los documentos cumplimentados antes de proceder a la realización de los cuestionarios y/o de las entrevistas según su deseo expreso:[120]

> … the informed consent form … [has been used] to remind participants that they are making an important contribution to a researcher's Project and it offers a researcher the opportunity to indicate that some of the questions may be sensitive in nature. Such advance warnings have the benefit of not taking participants by surprise and risking an abandonment of the exercise or possibly causing offense. The form … [has been used] to offer possibility of talking over any sensitive questions in advance with the researcher. (Saldanha y O'Brien, 2013, pp. 162)

[119] Debido a que la información del estudio se facilitó a la misma vez que se estaba llevando a cabo la delimitación final del corpus y su análisis, en la información inicial proporcionada se tuvieron en cuenta también dos series que reunían las mismas características de las películas finales analizadas, *Hannah Montana* (Correll, O'Brien y Poryes, 2006) y *Glee* (Brennan, Falchuk y Murphy, 2009), y que contaban con traductores que también habían traducido películas del corpus de investigación. Finalmente, se optó por descartar estas dos series para el presente estudio de investigación, con el objetivo de poder utilizar los datos extraídos al respecto de la entrevista y de las encuestas en futuros estudios (v. 3.1).

[120] Todos los cuestionarios cumplimentados y la entrevista realizada cuentan también con una correspondencia previa, de carácter informativo, y posterior, con objeto de agradecer la participación en el estudio y, en algunas ocasiones, terminar de concretar y/o aclarar datos que no fueran de fácil interpretación durante el análisis, especialmente en lo que respecta a la interpretación de los datos aportados en los cuestionarios.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.2. Responsables del proceso traductor

Los resultados extraídos del proceso traductor han sido posibles gracias a la implicación de agentes especializados que han decidido voluntariamente participar en el estudio. Sin embargo, esta representación de agentes especializados es una pequeña parte de todos aquellos agentes que originalmente trabajaron directa e indirectamente en las producciones audiovisuales de la presente investigación (v. 3.1.1.5). A continuación, se detalla la terminología usada a la hora de analizar los resultados.

En primer lugar, se entiende por *agentes contactados* todos aquellos agentes a los que se les ha podido hacer llegar el cuestionario, no implicando necesariamente alguna respuesta por su parte, y siempre gracias a la información encontrada y contrastada (v. 3.1.2).

En segundo lugar, se entiende por *agentes no contactados* todos aquellos agentes de los cuales no se han obtenido ningún dato de contacto para hacerles llegar el cuestionario o, pese a haber encontrado alguna información de contacto, esta ha resultado finalmente infructuosa para su localización (por ejemplo, correos electrónicos inactivos).

En tercer lugar, se entiende por *participantes* todos aquellos agentes contactados que han decidido voluntariamente participar en el estudio. Existen dos tipos:

- *Participantes con identidad confidencial*: son todos aquellos participantes que han indicado en el documento de consentimiento informado (v. Anexo VIII. 2) expresamente que sus datos deben ser tratados con carácter confidencial y, por tanto, su nombre no puede aparecer en la investigación y aparecerá citado, en su caso, bajo seudónimo. También se ha considerado como participante con identidad confidencial a aquellos participantes que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

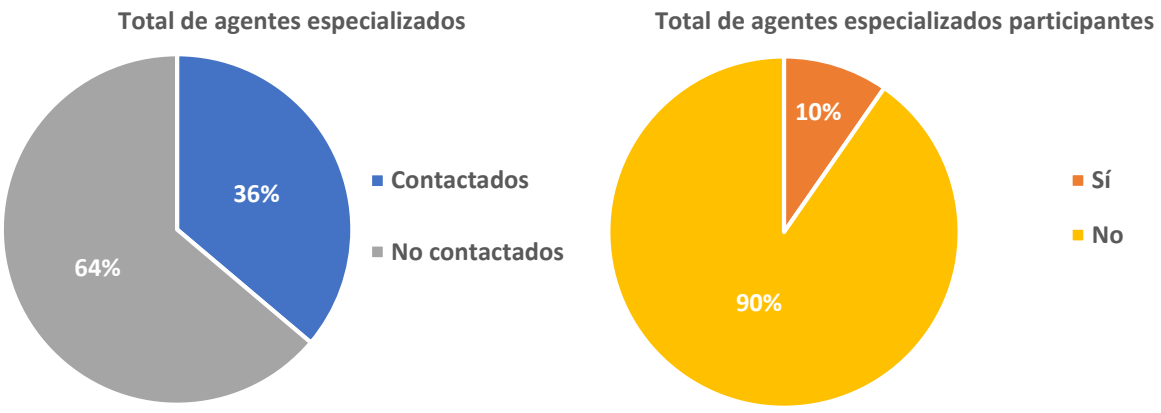
no han enviado el documento pertinente firmado y completado a la autora del presente trabajo antes de su publicación.

- *Participantes con identidad declarada*: son todos aquellos participantes que han indicado en el documento de consentimiento informado (v. Anexo VIII. 2) expresamente que la autora del estudio puede hacer uso de su nombre a la hora de presentar los datos recopilados.

3.2.2.1. Participantes. De los 94 agentes especializados directos e indirectos involucrados en el proceso traductor de las producciones audiovisuales estudiadas (v. 3.1.2), se ha podido contactar con el 36 %, con una participación final del 10 %, como indica la Figura 85. En total, han participado en la entrevista y en las encuestas realizadas 9 agentes especializados, donde el 100 % de la participación ha sido de agentes especializados directos y el 0 % de agentes especializados indirectos (v. 3.1.1.5), según indica la Tabla 105.

Figura 85.

Distribución de agentes especializados directos e indirectos: contactados, no contactados y participantes



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 105.

Agentes especializados de las producciones audiovisuales: contactados, no contactados y participantes

Agentes especializados	Contactados	No contactados	Participantes	
			Identidad declarada	Identidad confidencial
Directos				
Traductores	8 (6 doblaje + 2 doblaje y subtitulado)	39 (10 doblaje + 29 subtitulado)	5	1
Directores de doblaje	11	10	2	0
Estudios de doblaje	9	6	0	1
Indirectos				
Distribuidoras en España	6	5	0	0
Total	**34**	**60**	**7**	**2**

En relación con los agentes especializados directos, de los 83 agentes especializados en la traducción de las producciones audiovisuales, solo ha sido posible el contacto y consecuente envío de información del estudio y encuesta al 34 % de los agentes especializados, contactando con un 17 % de los traductores tanto de las versiones dobladas como de las subtituladas, con un 52 % de los directores de doblaje y un 60 % de los estudios de doblaje. Finalmente, han participado en total un 11 % de agentes directos, como indican la Figura 86, la Figura 87, la Figura 89 y la Figura 91, respectivamente. Dentro de los traductores contactados, el 75 % de ellos ha decidido participar voluntariamente en el estudio, frente al 18 % de los directores de doblaje contactados y el 11 % de agentes involucrados en los estudios de doblaje, según muestran la Figura 88, la Figura 90 y la Figura 92.

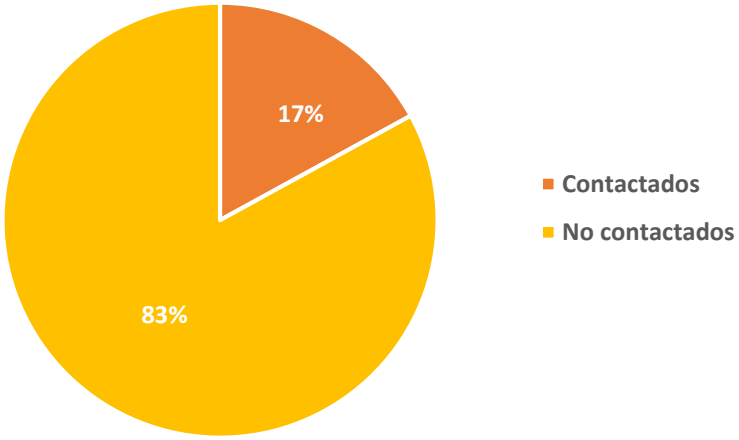
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 86.

Distribución de los agentes especializados directos contactados y participantes

Figura 87.

Distribución de los agentes especializados directos: traductores



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 88.

Distribución de los traductores contactados participantes

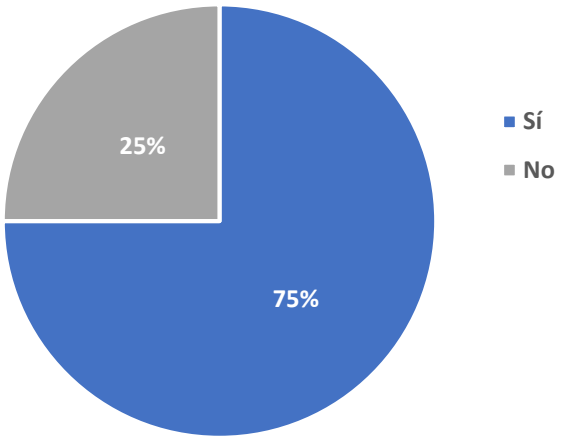
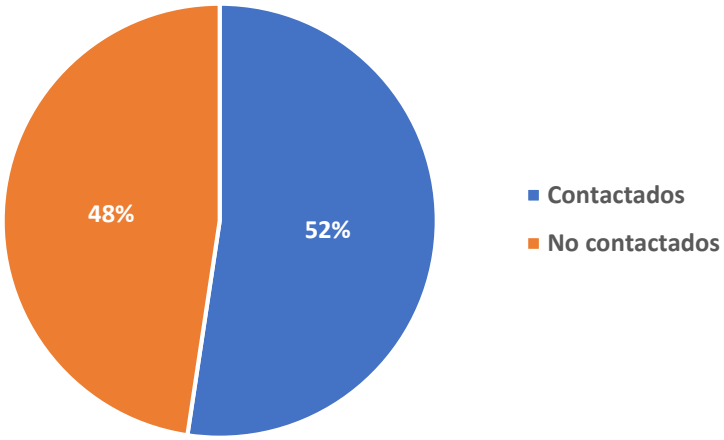


Figura 89.

Distribución de los agentes especializados directos: directores de doblaje



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 90.

Distribución de los directores de doblaje contactados participantes

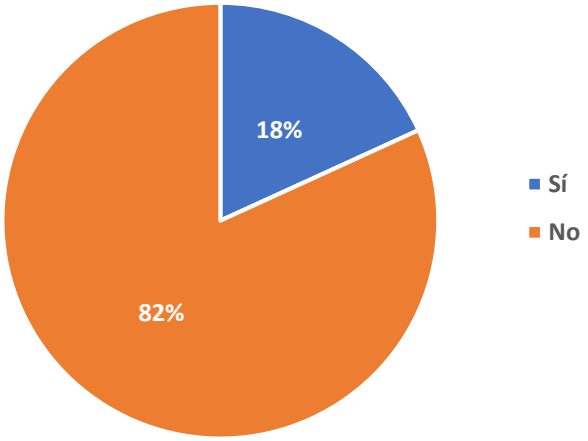
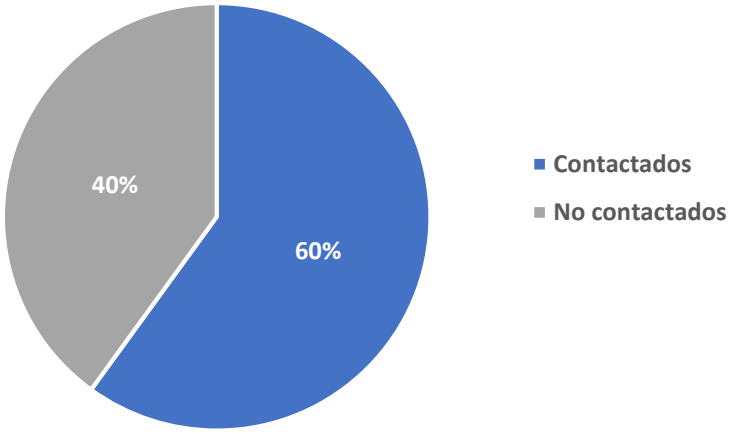


Figura 91.

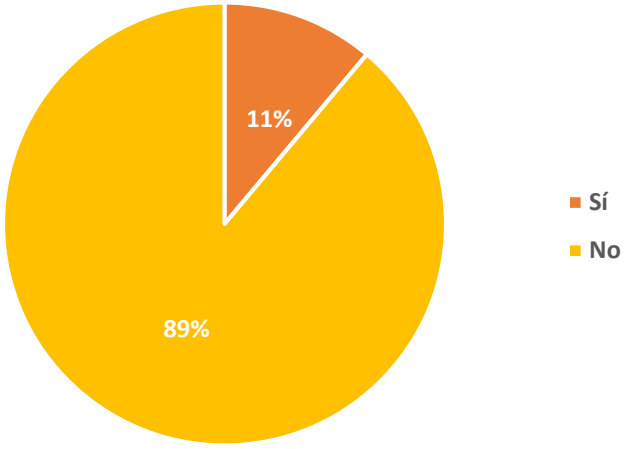
Distribución de los agentes especializados directos: estudios de doblaje



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 92.

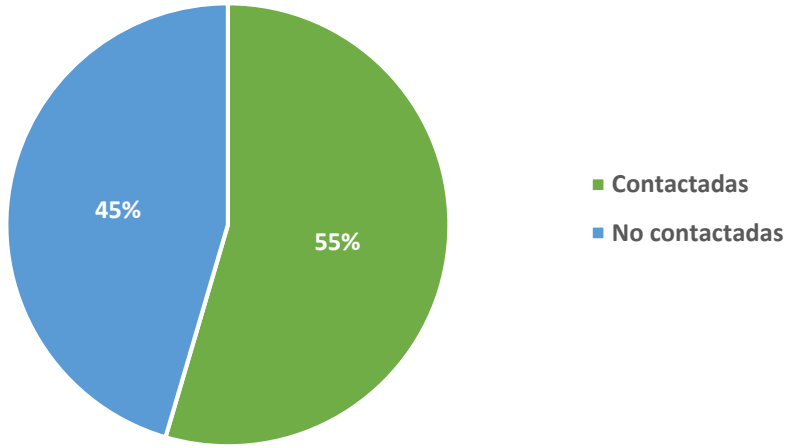
Distribución de los estudios de doblaje contactados participantes



En relación con los agentes especializados indirectos, de las 11 distribuidoras en España, solo ha sido posible el contacto y consecuente envío de información del estudio y encuesta al 55 % de ellas, como se indica en la Figura 93. La participación de estos agentes especializados indirectos, sin embargo, ha sido de un 0 %, conforme a la Tabla 105.

Figura 93.

Distribución de los agentes especializados indirectos: distribuidoras en España



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A continuación, se detallan los agentes especializados que finalmente han participado en el presente estudio (v. Anexo VIII):[121]

- Álvaro Méndez Orozco: traductor para la versión doblada de *Jem y los hologramas* (Chu, 2016) (v. Anexo VIII. 4.1).
- Francisco (Paco) Vara Ramos: traductor para la versión doblada y subtitulada de *Lemonade Mouth* (Riggen, 2011) (v. Anexo VIII. 4.2).
- Iria Domingo Recondo: traductora para las versiones dobladas y subtituladas de *Radio Rebelde* (Howitt, 2021) y *Starstruck: mi novio es una super estrella* (Grossman, 2010) (v. Anexo VIII. 4.3).
- Josep Llurba Naval: traductor para la versión doblada de *Si decido quedarme* (Cutler, 2014) (v. Anexo VIII. 4.4).
- María Jesús Nieto Riva: directora de doblaje de *Chicas Guepardo: todo por un sueño* (Scott, 2003), *The Cheetah Girls 2* (Ortega, 2006a) y *The Cheetah Girls: un mundo* (Hoen, 2008) (v. Anexo VIII. 4.5).
- María José Aguirre de Cárcer: traductora para las versiones dobladas de *Dirty Dancing 2* (Ferland, 2004), *Quiero ser superfamosa* (Sugarman, 2004), *High School Musical* (Ortega, 2006b), *High School Musical 2* (Ortega, 2007), *High School Musical 3: fin de curso* (Ortega, 2008), *Camp Rock* (Diamond, 2008), *Camp Rock 2: The Final Jam* (Hoen, 2010), *Los descendientes* (Ortega, 2015), *Los descendientes 2* (Ortega, 2017) y *Los descendientes 3* (Ortega, 2019) (v. Anexo VIII. 4.6).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[121] Todos los agentes especializados fueron encuestados a excepción de María José Aguirre de Cárcer, que prefirió participar en el estudio mediante la realización de una entrevista.

- Roberto Cuenca Rodríguez: director de doblaje de *High School Musical* (Ortega, 2006b), *High School Musical 2* (Ortega, 2007)*, High School Musical 3: fin de curso* (Ortega, 2008), *Camp Rock* (Diamond, 2008) y *Camp Rock 2: The Final Jam* (Hoen, 2010) (v. Anexo VIII. 4.7).
- Confidencial 1: traductor para la versión doblada de una de las producciones del corpus (v. Anexo VIII. 4.8).
- Confidencial 2: agente especializado de un estudio de doblaje involucrado en varias producciones del corpus (v. Anexo VIII. 4.9).

3.2.2.2. Resultados de la entrevista y de las encuestas realizadas. La entrevista y las encuestas realizadas se han diseñado partiendo de dos apartados principales: el encargo de traducción en las producciones musicales audiovisuales que conforman el corpus de investigación y la percepción general, la tendencia y la evolución en torno a la traducción de canciones dentro de las producciones musicales audiovisuales (v. Anexo VIII. 3.1, Anexo VIII. 3.2 y Anexo VIII. 3.3).

Como se ha presentado anteriormente (v. 3.2.2.1), en el presente estudio han participado 9 agentes especializados en total, todos ellos agentes especializados directos. A continuación, se detalla la información recogida en la entrevista y en las encuestas realizadas (v. Anexo VIII. 4).[122]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[122] Las preguntas que conforman los diferentes apartados están basadas en las preguntas realizadas en los cuestionarios y entrevistas diseñados. Sin embargo, se han hecho algunas modificaciones en su enunciado para aportar una mayor claridad en su análisis e interpretación en el presente estudio. Además, el orden de aparición de la información puede variar con respecto a la disposición original de los cuestionarios y de la entrevista para facilitar también la interpretación de las respuestas en bloques de contenido definidos para el presente análisis.

3.2.2.2.1. El encargo de traducción en las producciones musicales audiovisuales

1. Instrucciones del encargo de traducción

    - *¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo durante todo el proceso?:* el 100 % de los participantes afirman que no hubo cambios en el encargo de traducción en lo que respecta a su labor.[123]
    - *¿Se sabe si la traducción sufrió grandes cambios en la versión final con respecto a la propuesta de traducción original?:* la mayoría de los traductores desconocen si hubo cambios o no en su propuesta de traducción original, aunque la traductora María José Aguirre de Cárcer apunta que no suele haber muchos cambios debido a que las canciones de sus producciones estaban pensadas para subtitularlas en pantalla desde un principio. Por eso, ella intentaba ajustarlas lo mejor posible, aunque no tuviera por qué hacerlo, ya que es el técnico de subtitulado el encargado de adaptar finalmente su traducción en pantalla (v. Anexo VIII. 4.6). Por su parte, Roberto Cuenca Rodríguez, como director de doblaje, confirma que en su caso hubo algunos cambios en la traducción original de los diálogos debido «[p]rincipalmente a cambios de estilo (lenguaje juvenil, argot deportivo) y a los surgidos por el hecho de tener que ajustar a medida los diálogos» (v. Anexo VIII. 4.7, 1.2.3 y 2.1.7).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[123] Sin embargo, el traductor Josep Llurba Naval indica que desconoce si más adelante en el proceso traductor se decidió hacer algún cambio en el tipo de estrategia utilizada en la traducción que él realizó (v. Anexo VIII. 4.4).

2. Materiales proporcionados por el cliente

    - *¿Dispone de materiales y/o puede compartirlos?:* la mayoría de los traductores aseguran que no poseen materiales de estas producciones y/o no pueden facilitarlos; esto es debido a cuestiones de *copyright* y autoría (v. 2.1.6).
    - *¿Contó con los materiales necesarios para la traducción? ¿Afectó esto a la traducción de las canciones directa o indirectamente?:* el 100 % de los participantes a los que se les realizó esta pregunta, es decir, el 100 % de los traductores, coinciden en que se les facilitó todos los materiales necesarios para la traducción tanto de los diálogos como de las canciones en el caso de que se tradujeran. En algunas ocasiones, se les facilitó hasta las partituras musicales, documentos que no suelen ser necesarios (v. Anexo VIII. 4.6). La mayoría coincide además en que esto pudo afectar positivamente a la traducción de canciones directa o indirectamente.
    - *En el caso de que la producción formara parte de una saga, ¿contaba con una base de datos terminológica interna que pudiera consultar para que su traducción fuera coherente con las traducciones previas?:* el 100 % de los participantes cuyos trabajos formaban parte de sagas afirman que pudieron acceder a las bases terminológicas necesarias y/o elaborarlas de cero bajo aprobación del cliente y usarlas en las diferentes películas en las que trabajaron.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. Formato para el que se realizó la traducción

    - *¿Para qué formato y/o formatos se encargó la traducción?:*[124] la mayoría de los participantes afirman que sus traducciones se realizaron para cine y/o TV, aunque no todos pueden confirmar por completo que finalmente así fuera. Algunos participantes también confirman que sus traducciones se utilizaron además en DVD y Blu-ray, así como en plataformas digitales. Sin embargo, traductores como María José Aguirre de Cárcer aseguran que no se puede saber exactamente si las traducciones que están en DVD y/o Blu-ray son o no las suyas, ya que afirma que, en ocasiones y aunque siga apareciendo en los créditos como traductora, se ha encontrado que esto no siempre es cierto. Sin embargo, cree poco probable que las producciones del presente corpus de investigación en las que ha trabajado las hayan vuelto a traducir para DVD y/o Blu-ray, debido a que es la misma productora y distribuidora que la que le encargó a ella las traducciones de estas producciones (v. Anexo VIII. 4.6).

4. Estrategias de traducción en la traducción de canciones

    - *¿Cuál fue el tipo de estrategia elegida?:* 5 (55 %) de los participantes afirman que trabajaron en producciones con traducción parcial donde las canciones no estaban traducidas frente a 4 (44 %) participantes, todos ellos traductores, que afirman que les fue encargado tanto la traducción de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[124] En los cuestionarios, se hace referencia a *medio* en vez de *formato* por considerarlo en un inicio una mejor opción para evitar posibles malinterpretaciones por parte del participante.

diálogos como la de las canciones, realizando en la mayoría de los casos[125] traducciones literales del inglés al español y, por tanto, utilizando como estrategia de traducción una traducción completa mixta: diálogos doblados y canciones subtituladas (v. 1.4.3.3.3.4).[126] Ninguno de los participantes puede corroborar por completo que su traducción fuera utilizada posteriormente con un fin distinto al que se les encargó: por ejemplo, no descartan que su traducción también pudiera haber servido para doblar las canciones en vez de subtitularlas, aunque no tuvieran contacto con letristas ni tradujeran ellos las canciones específicamente para ser dobladas, es decir, cantadas por los personajes de las producciones audiovisuales. Por otro lado, el agente Confidencial 2 afirma que en todas las producciones presentes en el corpus en las que trabajó su estudio de doblaje, se realizó una traducción literal que posteriormente se usaría para subtitular las canciones en pantalla.

- *¿Quién fue el encargado de traducir las canciones?:* el 100 % de los traductores que confirman que en las producciones que habían trabajado se habían traducido las canciones fueron los encargados de realizar las traducciones de dichas canciones. Sin embargo, según precisa el agente Confidencial 1, aunque se tradujeran las canciones porque así lo requería el

[125] María José Aguirre de Cárcer indica que realizó la traducción de las canciones de 8 de las 10 producciones en las que trabajó, ya que los encargos de traducción de *Dirty Dancing 2* (Ferland, 2004) y *Quiero ser superfamosa* (Sugarman, 2004), no requerían la traducción de ninguna de las canciones (v. Anexo VIII. 4.6).

[126] Paco Vara Ramos señala en el cuestionario que se le encargó el doblaje interlingüístico de las canciones, pero en correspondencia posterior asegura que tradujo para el doblaje los diálogos y que intentó confirmar con el departamento de subtítulos si usaron finalmente su traducción para doblaje también y/o para subtitular las canciones, pero ya no disponían de la información por no ser un trabajo reciente. Sin embargo, él imagina que utilizarían su traducción en todos los casos, ya que la compañía para la que realizó el encargo elige muy minuciosamente a sus traductores, de modo que, si le escogieron para traducir para el doblaje, también utilizarían su traducción para subtitular las canciones tanto en la versión doblada como en la subtitulada. No obstante, aunque suele ser la tendencia, no lo puede asegurar por completo porque con otros encargos no siempre le ha ocurrido lo mismo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encargo, más adelante son otros agentes diferentes los que las adaptan y normalmente está en manos de la distribuidora decidir lo que hacer con ellas (v. Anexo VIII. 4.8).

- *¿Hubo distinción entre la traducción de canciones diegéticas y extradiegéticas?:* el 100 % de los agentes que afirman que las canciones de las producciones audiovisuales en las que trabajaron fueron traducidas confirman que se hizo una distinción entre las canciones diegéticas y extraediegéticas. Solo se tradujeron las canciones diegéticas y solo aquellas que estaban ligadas a la trama, siempre bajo decisión del cliente y/o distribuidora en cuestión. La traductora María José Aguirre de Cárcer, además, apunta que las canciones que se suelen traducir son las que los actores cantan, por lo que, por norma general, si no se cantan, no se traducen. Por ello, son las canciones cantadas que pertenecen a la banda sonora de la película las que se traducen. Además, la traductora señala que este fenómeno ocurre en mayor medida en TV, ya que en el cine la traducción de canciones debe de estar muy justificada para evitar que la imagen se vea enturbiada por demasiado texto en pantalla. Según su experiencia, es en la carta creativa[127] donde se indican las canciones que deben traducirse y las que no. La traductora señala que ella siempre indica si, a su criterio, es esencial que se traduzca una canción en concreto y suele explicar por qué es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[127] La *carta creativa* suele contener, además, información relativa al argumento, los personajes, etc. (Morales, 2016, p. 11).

indispensable su traducción si en el encargo inicial no se hubiera tenido esto en cuenta (v. Anexo VIII. 4.6).

- *¿Qué tipo de traducción de canciones se realizó y para qué tipo de subtítulos?*: la mayoría de los traductores afirman que se les encargó una traducción literal pensada para que los subtítulos fueran leídos, no cantados.

5. Tiempo destinado para la traducción de canciones
    - *¿De cuánto tiempo se dispuso para la traducción de las canciones?*: de los 4 (44 %) agentes que confirman haber traducido las canciones de las producciones, 1 (11%) de ellos indica que se le dio entre 1 y 3 días, 2 (22 %) reconocen que tuvieron menos de una semana para realizarlas y 1 (11 %) declara que en función de la producción tuvo más o menos tiempo para realizarlas. Sin embargo, este agente afirma que el que existan canciones para traducir o no, no es un elemento para alargar el tiempo de entrega de un encargo (v. Anexo VIII. 4.6).
6. Factores a la hora de traducir las canciones
    - *¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones?*: aunque no lo pueden afirmar con total seguridad, la mayoría de los participantes coinciden en que es un compendio de diferentes factores, especialmente de factores económicos, temporales, de distribución y de derechos de autor, destacando como factores principales los dos últimos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7. Normativas o directrices internas específicas con respecto a la traducción de canciones de la empresa y/o cliente que encarga la traducción

    - ¿La empresa y/o cliente para el que se realizó la traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?: la mayoría de los participantes coinciden en que no hay normativas internas generales para la traducción de canciones, a excepción de 3 (33 %) participantes que afirman que existen, refiriéndose principalmente a las producciones encargadas por la factoría Disney.

3.2.2.2.2. La traducción de canciones en las producciones musicales audiovisuales: percepción general, tendencia y evolución

1. Estrategias de traducción de canciones más extendidas en la actualidad

    - *Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida hoy en día, ¿cuál sería?:* 5 (55 %) agentes especializados afirman preferir el subtitulado interlingüístico, frente a 2 (22 %) que se decantan por el doblaje interlingüístico y a 2 (22 %) agentes que no creen que deba existir una sola norma. Por su parte, Roberto Cuenca Rodríguez afirma que es «partidario de subtitularlas cuando lo que cuentan tiene que ver con la trama o una escena de la película y dejarlas sin traducir [sin subtitular] ni doblar en el resto de los casos» (v. Anexo VIII. 4.7). El traductor Álvaro Méndez Orozco se decanta también a este respecto:

        > Subtitulado interlingüístico siempre y cuando la canción tenga gran relevancia para la trama. Si no, es manchar la imagen y eso no se desea en la versión doblada. El doblaje intralingüístico vale para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> cancioncillas, raps pequeños, etc., pero no es lo ideal en grandes canciones de imagen real, a excepción de los dibujos animados. (v. Anexo VIII. 4.1)

- *¿En caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?:* 6 (67 %) de los 9 participantes afirman que los subtítulos para ser leídos, es decir, subtítulos literales, que no mantienen pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original, son los más habituales. Sin embargo, según apunta el traductor Álvaro Méndez Orozco:

  > [l]o habitual y lo ideal no suele coincidir. Depende del gusto de cada cliente. Yo me decanto por una traducción fiel pero rimada. Sin embargo, muchos clientes prefieren una traducción literal [,] aunque quede feo. La razón es porque se escucha el original y no quieren que parezca que hemos inventado. (v. Anexo VIII. 4.1).

- *¿De qué factores depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series) ?*: el 100 % de los participantes afirman que la elección de las estrategias de traducción depende en general del cliente, productora o distribuidora en cada caso, además de factores mediáticos, económicos y de formato. A esto se añade que 3 (33 %) de los participantes afirman que las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general. Finalmente, el director de doblaje Roberto Cuenca Rodríguez declara que el 95 % de los clientes con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los que ha trabajado nunca traduce las canciones y que el único cliente que lo hace es debido a factores mediáticos (v. Anexo VIII. 4.7).

- *¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales «de Broadway» o musicales de «clase A» con gran impacto mediático?*: 6 (67 %) de los agentes participantes afirman que sí, frente a 3 (33 %) que indican lo contrario. A este respecto, el traductor Josep Llurba Naval añade que, aunque el diría que sí, lo haría «con matices. No solo depende de eso. También depende de la información que aportan las canciones y la importancia que tienen en la trama» (v. Anexo VIII. 4.4).

2. Destinatarios y receptores finales

- *¿Cree que la elección de una estrategia de traducción de canciones influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?*: el 100 % de los traductores indican que el tipo de estrategia de traducción elegida influye en el destinatario del producto final, así como la elección de un tipo de subtítulo u otro, en contraposición al resto de agentes especializados que no lo pueden confirmar con total certeza. Los dos directores de doblaje encuestados proporcionan respuestas similares. Según Roberto Cuenca Rodríguez, la elección de una estrategia u otra de traducción no influye «en absoluto» (v. Anexo VIII. 4.7) en el receptor final, mientras que, aunque María Jesús Nieto Riva reconoce que la elección de un tipo de subtítulo u otro puede tener alguna repercusión, no cree que en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

general la elección de una u otra estrategia de traducción influya en los receptores finales (v. Anexo VIII. 4.5). Finalmente, el agente Confidencial 2 coincide con María Jesús Nieto Riva en que la elección de un subtítulo u otro puede influir en el receptor final, pero en general este agente sí que cree que las estrategias de traducción utilizadas influyen en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original (v. Anexo VIII. 4.9).

- *¿En qué influye la elección de un tipo de estrategia de traducción u otra?*: alrededor del 50 % de los participantes afirman que la elección de una estrategia u otra de traducción puede dejar al receptor final del producto traducido en desventaja con respecto al receptor final del producto original, mientras que menos del 50 % de los agentes indican que las estrategias de traducción usadas se eligen para que tanto los receptores del producto original como los del producto traducido, estén en igualdad de condiciones. Además, el traductor Álvaro Méndez Orozco apunta lo siguiente:

  > Una persona que no habla inglés siempre oirá la música inglesa o de otro idioma sin entenderla apenas, ya sea en la radio o en la televisión. Es lo normal y lo tenemos asumido. Otra cosa sería que se pierda información relevante para entender la trama. Por lo demás, la letra de una canción cualquiera no tiene la relevancia si el producto no es un musical. En el caso de *Jem*, [128] no era un musical. (v. Anexo VIII. 4.1)

- *¿Crees que la traducción de canciones va ligada al destinatario final?*: el 100 % de los agentes participantes afirman que sí, a excepción de Josep

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[128] Álvaro Méndez se refiere aquí a la película que él mismo tradujo: *Jem y los hologramas* (Chu, 2016).

Llurba Naval, que indica que esto «no es por sistema, pero a veces sí» (v. Anexo VIII. 4.4).

3. Adaptación de la traducción de canciones a los grupos de edad

   - *Destinatarios adolescentes (12-19 años):* 5 (55 %) de los 9 participantes afirman que la traducción de canciones hoy en día se adapta a este grupo de edad, frente a 2 (22 %) agentes que indican lo contrario, 1 (11 %) agente que lo desconoce y 1 (11 %) agente que comenta que depende de cada profesional en cuestión y que todo «depende de cómo se haga» (v. Anexo VIII. 4.1). Por otro lado, la traductora María José Aguirre de Cárcer afirma que en las películas de la factoría Disney, por ejemplo, se tiene en cuenta mucho que las canciones estén subtituladas también en lo que respecta a las películas destinadas a adolescentes (v. Anexo VIII. 4.6).
   - *Destinatarios infantiles (hasta los 12 años) y destinatarios adultos (a partir de los 20 años):* 3 (33 %) de los participantes afirman que existen diferencias a la hora de traducir las canciones audiovisuales, pero únicamente en lo que respecta al grupo de edad infantil, frente a 1 (11 %) solo agente que afirma que se tiene en cuenta ambos grupos de edad, 2 (22 %) agentes que consideran que no existe ninguna diferencia a la hora de traducir las canciones y 3 (33 %) agentes que no tienen respuesta para ello. La traductora Iría Domingo Recondo añade que «[s]e tiene un especial cuidado con el vocabulario para evitar utilizar términos no adecuados para el público infantil» (v. Anexo VIII. 4.3). Además, el traductor Josep Llurba Naval indica que para el público «más infantil se suelen adaptar las canciones para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

doblaje» (v. Anexo VIII. 4.4). En la misma línea, el agente especializado Confidencial 2 también aclara lo siguiente:

> Habitualmente, para grupo[s] de espectadores de hasta 12 años, las canciones se suelen doblar, debido a que la mayoría de ellos no entienden el inglés y/o no tienen una lectura rápida de los subtítulos. Por ello, y para que no se pierdan con la trama, es conveniente doblarlas. (Véase series de animación de Disney Junior) (v. Anexo VIII. 4.9)

4. Evolución y tendencia de la traducción de canciones

- *¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos veinte años?*: la mayoría de los agentes, 7 (78 %) de los 9 participantes, afirman que no ha sufrido ningún cambio en los últimos veinte años y 5 (55 %) de ellos admiten que no han notado ningún cambio ni como especialistas ni como receptores finales, frente a 3 (33 %) agentes que afirman haber visto cambios en la traducción de canciones, especialmente en lo que respecta a su trabajo como agentes especializados. El traductor Álvaro Méndez Orozco añade: «Antiguamente, hasta los años 70 [setenta] aproximadamente, se traducían y doblaban las canciones en musicales de imagen real. A partir de los 80 se dejó de hacer» (v. Anexo VIII. 4.1).
- *¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?:* 3 (33 %) agentes especializados afirman que no evolucionará, frente a 2 (22 %) que indican que creen que evolucionará positivamente y 2 (22 %) que reconocen que la traducción o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no de las canciones se realizará de manera arbitraria. Sin embargo, ninguno de los participantes ha considerado que la evolución pudiera ser de forma negativa. Por otro lado, 2 (22 %) agentes participantes indican que para que evolucione de una manera u otra, se debe tener otros aspectos en cuenta para poder dar una valoración general de cara al futuro. El traductor Josep Llurba Naval señala que «[a]parte de todos los condicionantes que hay, también depende de si existe una demanda de que se traduzca y/o adapten más canciones» (v. Anexo VIII. 4.4). Por su parte, el director de doblaje Roberto Cuenca Rodríguez añade:

> Yo creo que eso dependerá de los modismos, gustos, apetencias y estilos que vaya adquiriendo el público con el paso del tiempo. Por lo general, es una industria que está muy pendiente de esos cambios y suele modificar sus productos en función de ellos. (v. Anexo VIII. 4.7).

5. Opinión y comentarios finales

- *¿Cuál es su opinión respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?:* 8 (89 %) de los 9 agentes participantes afirman que no hay que traducir a la lengua del TT (en este caso, el español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama, frente a 1 (11 %) agente que afirma que solo hay que traducir las canciones diegéticas. En concreto, el traductor Álvaro Méndez Orozco especifica lo siguiente:

> Hay que traducir a la lengua meta las canciones que aparezcan para revelar algo sobre la trama. Da igual que suene en la radio o la cante

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> un personaje. A veces, está sonando en la radio una canción que está describiendo una escena y [,] entonces [,] es muy importante que se entienda y [,] por tanto [,] justifica un subtitulado [,] aunque afee la imagen. Por supuesto, siempre que haya derechos. Normalmente [,] no suele haber derechos para traducir canciones que no sean originales de la propia obra. (v. Anexo VIII. 4.1)

- *¿Coincide su opinión con la realidad?:* en una escala sobre 10, donde *1* indica que no coincide en nada y *5* que coincide totalmente, en torno al 70 % de los participantes le da una valoración de 3 y 4, con solo un agente participante que afirma que su opinión coincide al 100 % con la realidad.
- *Comentarios finales:* con el fin de esclarecer y facilitar una mayor coherencia y claridad en los datos recopilados, se les ofrecía a los participantes la oportunidad de comentar libremente lo que pensaran que podría ayudar a la presente investigación. Por ello, a continuación, se presentan los comentarios finales de los 7 (78 %) participantes que decidieron ampliar la información que habían previamente cumplimentado en su cuestionario y/o entrevista.[129]
  - Álvaro Méndez Orozco:

    > Como he indicado en varias de mis respuestas, el criterio generalizado es traducir solamente aquello que es relevante para la

[129] El orden de los comentarios (al igual que en los anexos) está dispuesto por orden alfabético de los nombres de los participantes. A destacar aquí los comentarios de la traductora María José Aguirre de Cárcer que, aunque no fueron en sí comentarios que realizó al final de la entrevista, sí que se consideran comentarios a tener en cuenta y que no han sido presentados anteriormente en las preguntas planteadas en el presente estudio por ser información añadida que aportó la traductora a lo largo de la entrevista.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trama. En cualquier caso, siempre es el cliente, que es el propietario del producto, el que decide qué quiere y por supuesto siempre que haya derechos para traducir. Cuando una distribuidora adquiere los derechos de una canción que no es propia, suele pagar derechos de reproducción. Los derechos de adaptación de la obra (traducirla, subtitularla, adaptarla) suelen ser carísimos y nunca suele hacerse. Por ejemplo, si sale una canción de un artista famoso, por ejemplo, de los Beatles, hay un 99,9 % de probabilidades de que no pueda traducirse y, en el caso de que se hiciera sin permiso, las demandas tanto a la distribuidora como al traductor serían millonarias. El simple hecho de reproducir la letra de una canción por escrito sobre un soporte audiovisual es delito si no hay derechos para ello. Normalmente, la canción solo puede «sonar». (v. Anexo VIII. 4.1)

- Iría Domingo Recondo:

  Creo que, cada vez, más, se recurre a la figura del adaptador de canciones cuando el producto se quiere cuidar y, sobre todo, cuando va doblado. En cuanto al subtitulado, es más confuso porque no hay unas directrices claras. Normalmente, a los traductores nos piden que nos peguemos lo más posible al original, pero, muchas veces, ni siquiera nos dicen si las canciones van a subtitularse así, si debemos hacer un esfuerzo por buscar la musicalidad y/o rima... etc. Cuando van dobladas, se cuidan mucho. Cuando van subtituladas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bastante menos, salvo que sea un musical muy concreto. (v. Anexo VIII. 4.3)

- Josep Llurba Naval:

  Hay preguntas que nunca me había planteado y no tengo un criterio al respecto. En general, creo que no es necesario traducir todas las canciones que se oyen en una película o serie, solo aquellas que tienen una relevancia en el argumento o un protagonismo claro, como en los musicales. Y en tal caso, como espectador, suelo preferir que se subtitulen en español, pero sin adaptarlas para ser cantadas. (v. Anexo VIII. 4.4)

- María Jesús Nieto Riva: «La traducción de canciones es un asunto puramente económico. Se traducen en los productos Disney para generar más ingresos atrayendo a más público» (v. Anexo VIII. 4.5).
- María José Aguirre de Cárcer: En su experiencia, en las películas que ella ha hecho para el cine, hay una implicación del equipo de doblaje al completo y se dedica más tiempo supervisando y demás. En cambio, en TV, ella manda el capítulo traducido y nadie se vuelve a poner en contacto con ella (v. Anexo VIII. 4.6).
- Francisco (Paco) Vara Ramos: «La subtitulación o doblaje de las canciones relevantes es fundamental» (v. Anexo VIII. 4.2).
- Roberto Cuenca Rodríguez:

  Hay un aspecto que ha pasado desapercibido en la encuesta y la necesidad de encontrar buenos intérpretes de las canciones cuando

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se doblan. No es una tarea fácil y, mucho menos, en productos de corte infantil/adolescente ya que la empresa/cliente busca intérpretes con la misma edad que la de los intérpretes de la película. (v. Anexo VIII. 4.7)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 4. Resultados del análisis del corpus de investigación

4.1. Estudio estadístico: análisis cuantitativo de los resultados

4.1.1. Modalidades de traducción utilizadas en la traducción de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas

El estudio estadístico desarrollado en el capítulo anterior (v. 3.1.2) presenta los datos teniendo en cuenta tanto las modalidades de traducción aplicadas al número total de canciones, como las modalidades de traducción aplicadas a las canciones según su duración, su caracterización a través de la música, de las propias canciones, de las características propias de las canciones y según las interferencias que pudieran aparecer en pantalla.

En general, cabe destacar que, tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas de las películas analizadas, la tendencia que prevalece es la de no aplicar ninguna modalidad de traducción a las canciones que aparecen en ellas. Según indican los datos, el 88 % de las películas dobladas y 61 % de las películas subtituladas no cuentan con una modalidad de traducción en sus canciones, como indican la Figura 30 y la Figura 31. Por otro lado, en las canciones en las que se ha aplicado una modalidad de traducción, los datos también son evidentes: tanto en las versiones doblada como en las subtituladas la tendencia principal es el subtitulado interlingüístico en ambas versiones.

En lo que respecta a la duración de las canciones, se ha hecho una distinción entre canciones superiores o inferiores al minuto de duración. En relación con las canciones con una duración superior al minuto, solo el 12 % cuentan con una modalidad de traducción (subtitulado) en las versiones dobladas, mientras que en las versiones subtituladas los datos ascienden al 46 % de las canciones, según los datos recogidos en la Figura 32 y en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 34. En cuanto a las canciones con una duración inferior al minuto, una vez más en las versiones dobladas solo el 12 % de ellas cuentan con modalidad de traducción, entre las que el 7 % de las canciones están subtituladas y el 5 % dobladas; en las versiones subtituladas, por su parte, el 31 % de las canciones están subtituladas o, lo que es lo mismo, cuentan con modalidad de traducción, según recogen la Figura 33 y la Figura 35.

En lo concerniente a la caracterización a través de la música, la tendencia una vez más es a no aplicar ninguna modalidad de traducción a las canciones, ya sean diegéticas, extradiegéticas o diegética-extradiegéticas. En el caso de las canciones diegéticas, el 16 % de las canciones cuentan con una modalidad de traducción en las versiones dobladas (12 % subtituladas y 4 % dobladas), frente al 49 % de las canciones subtituladas de las versiones subtituladas, como se observa en la Figura 36 y en la Figura 38. Por su parte, solo el 2 % de las canciones extradiegéticas cuentan con una modalidad de traducción (todas subtituladas) en las versiones dobladas, mientras que en las versioness subtituladas el porcentaje asciende al 12 %, según indican la Figura 37 y la Figura 39. En tercer lugar, se encuentran las canciones diegética-extradiegéticas. En las versiones dobladas, a ninguna canción de este grupo se le ha aplicado una modalidad de traducción; por su parte, el 17 % de las canciones diegética-extradiegéticas están subtituladas en las versiones subtituladas, según indican los datos recogidos en la Figura 40.

En cuanto a las canciones que caracterizan a las producciones audiovisuales estudiadas, la tendencia sigue siendo no aplicar ninguna modalidad de traducción en general. Según muestra la Figura 41, solo el 4 % de las canciones ambiente en las versiones dobladas cuenta con una modalidad de traducción (el 1 % de las canciones están dobladas y el 3 % subtituladas), frente a los datos indicados en la Figura 44, donde el 13 % de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones ambiente están subtituladas en las versiones subtituladas. En lo concerniente a las canciones narrativas, según indica la Figura 42, el 22 % de las canciones narrativas cuentan con una modalidad de traducción (el 16 % de las canciones están subtituladas y el 6 % dobladas) en las versiones dobladas, mientras que la Figura 45 muestra un alto porcentaje de canciones con modalidad de traducción aplicada, es decir, de canciones subtituladas, un 71 %. En relación con los datos recogidos de las canciones narrativas dialogadas, la Tabla 78 refiere que el 44 % de las canciones están subtituladas en las versiones dobladas frente al 100 % en las versiones subtituladas. En lo que respecta a las canciones ambiente-narrativas, la Figura 43 muestra que solo el 10 % de las canciones ambiente-narrativas cuentan con una modalidad de traducción (subtitulado) en las versiones dobladas; por su parte, las versiones subtituladas cuentan con un 35 % de canciones ambiente-narrativas a las que se les ha aplicado una modalidad de traducción según muestra la Figura 46. A continuación, según indican los datos recogidos en el Anexo VI, a ninguna de las canciones de fondo se les ha aplicado una modalidad de traducción ni en las versiones dobladas ni en las versiones subtituladas. Por último, la Tabla 40 y la Tabla 41 del Anexo VI indican que solo un 5 % de las canciones de créditos cuenta con una modalidad de traducción (subtitulado) en las versiones dobladas, mientras que en torno al 12 % de las canciones están subtituladas en las versiones subtituladas.

En lo concerniente a las características propias de las canciones, es decir, la lengua y su interpretación, la tendencia sigue siendo la misma: las canciones no suelen contar con una modalidad de traducción y, si lo hacen, la modalidad predilecta es el subtitulado.

Por un lado, la lengua inglesa conforma el 94 % del total de canciones estudiadas y solo cuentan con un 12 % de canciones con modalidad de traducción aplicada (un 9 % de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las canciones están subtituladas y un 3 % dobladas) en las versiones dobladas, y un 40 % en las versiones subtituladas, según los datos recogidos en la Figura 25, en la Figura 47 y en la Figura 49. En lo que respecta al español, la Tabla 42 del Anexo VII muestra que ninguna de las canciones cuenta con modalidad de traducción ni en las versiones dobladas ni en las subtituladas, aunque señala que el 23 % de las canciones inglés-español están subtituladas tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas. Finalmente, la Tabla 42 del Anexo VII indica que ninguna de las canciones en otras lenguas cuenta con modalidad de traducción en las versiones dobladas, mientras que en las versiones subtituladas el 26 % de las canciones en otras lenguas están subtituladas.

Por otro lado, en lo que respecta a la interpretación de las canciones, la Figura 48 indica que solo el 21 % de las canciones interpretadas por personajes (recurrentes o no) cuenta con una modalidad de traducción aplicable en las versiones dobladas, frente al 68 % de las versiones subtituladas como muestran los datos recogidos en la Figura 50. Según la Tabla 43 del Anexo VII, 21 % de las canciones interpretadas por personajes recurrentes cuentan con una modalidad de traducción (el 76 % de estas canciones con modalidad de traducción están subtituladas y el 24 % restante dobladas) en las versiones dobladas, mientras que en las versiones subtituladas el 73 % cuenta con modalidad de traducción. En lo concerniente a las canciones interpretadas por otros personajes, según la Tabla 43 del el Anexo VII, el 23 % de estas canciones cuentan con modalidad de traducción aplicada (el 82 % de estas están subtituladas y el 28 % dobladas) en las versiones dobladas y el 37 % en las versiones subtituladas.

Por último, se encuentran las modalidades de traducción aplicadas a las canciones que sufren alguna interferencia en pantalla, ya sea con el diálogo y/o con los créditos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

iniciales y/o finales. En las versiones dobladas, solo el 2 % de las canciones que interfieren con diálogos y el 5 % con créditos cuentan con traducción (principalmente, subtitulado) en las versiones dobladas; en las versiones subtituladas, solo el 4 % de las canciones que interfieren con algún diálogo y el 24 % de las canciones que interfieren con créditos están traducidas, según los datos recogidos en la Figura 51, en la Figura 52, en la Figura 53 y en la Figura 54.

4.1.2. Estrategias de traducción utilizadas en la traducción de las producciones musicales: versiones dobladas y versiones subtituladas

El estudio estadístico desarrollado en el capítulo anterior (v. 3.1.3) muestra los datos teniendo en cuenta tanto las estrategias de traducción en general usadas en el número de producciones del corpus de estudio, como las estrategias de traducción aplicadas en las producciones por año, duración, grupo de destinatarios, tipo de película y distribución en España.

En primer lugar, los datos generales presentados en el capítulo anterior indican las siguientes tendencias generales con respecto a las estrategias utilizadas en las producciones analizadas. Con respecto a las versiones dobladas, el porcentaje de producciones que utilizan la estrategia de traducción parcial asciende al 87,5 %, entre las que más del 56 % de estas producciones cuentan con una traducción parcial (tipo 1) y con ninguna canción traducida, según los datos recogidos en la Tabla 79. En relación con las versiones subtituladas, el 50 % de las producciones analizadas cuentan con una traducción completa y el otro 50 % con una traducción parcial. En las películas donde se ha usado una traducción completa, más del 40 % cuenta con una traducción completa (tipo 1), donde se han traducido del 70 % al 100 % de las canciones; en las películas donde se ha usado la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción parcial, el 25 % de estas cuentan con una traducción parcial (tipo 1) y el otro 25 % restante, con una traducción parcial (tipo 2), como se muestra en la Tabla 86.

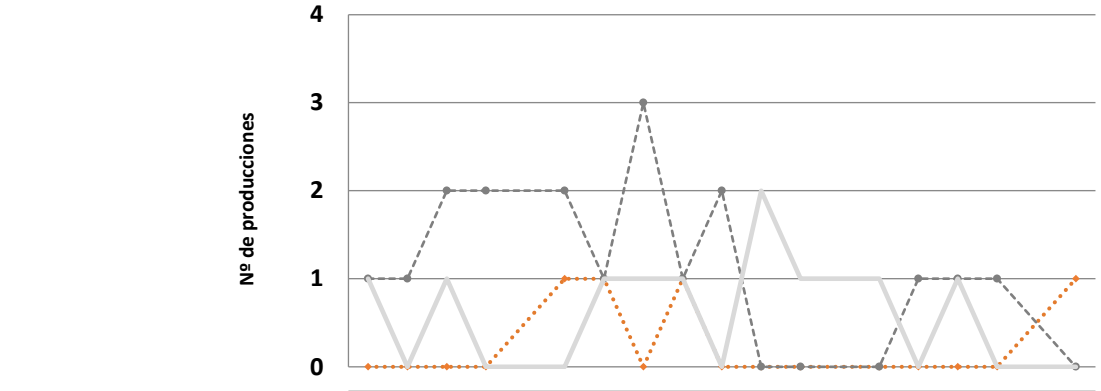
En lo que respecta a las estrategias de traducción por año, la Tabla 93 y la Tabla 94 indican las estrategias utilizadas por película de manera cronológica del 2001 al 2018 (v. 3.1.3.2) en las versiones dobladas y subtituladas, respectivamente. Con objeto de representar más claramente la distribución cronológica de las estrategias de traducción, la Figura 94 y la Figura 95 expuestas a continuación muestran los datos tanto de las versiones dobladas como de las versiones subtituladas de las producciones estudiadas clasificadas por año. En concreto, cabe resaltar los dos tipos de estrategias de traducción siguientes:

- Traducción completa (tipo 1): aunque en las versiones dobladas las producciones con traducción completa no son numerosas, contando solo con 4 producciones en total, en las versiones subtituladas este tipo de estrategia de traducción tiende a ser la más usada, llegando a traducir de forma completa las 3 producciones del corpus del año 2007, producciones que en las versiones dobladas se reparten por igual entre traducción completa (tipo 1), traducción parcial (tipo 1) y traducción parcial (tipo 2).
- Traducción parcial (tipo 1): es el tipo de estrategia de traducción más usada en las versiones dobladas de las producciones estudiadas, siendo 2008 el año en el que más películas con traducción parcial se realizaron.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figura 94.

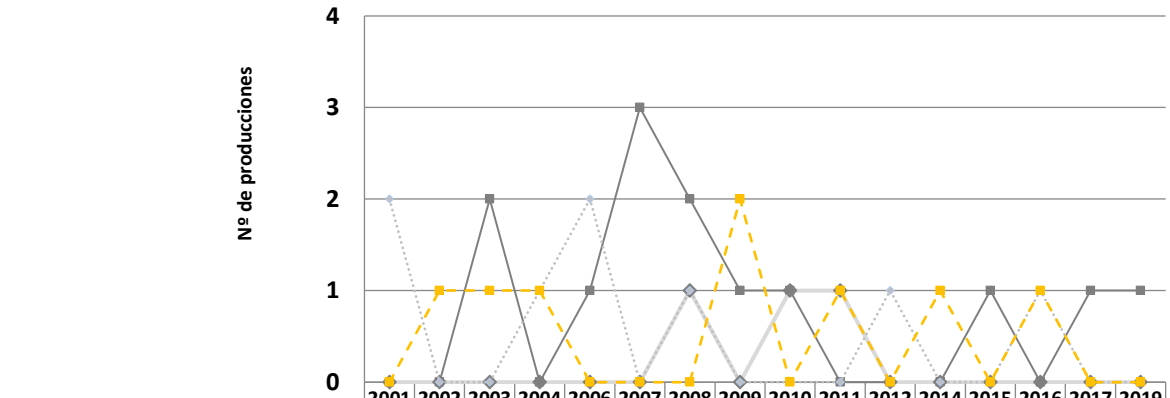
Distribución cronológica de las estrategias de traducción en las películas en las versiones dobladas



	2001	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2014	2015	2016	2017	2019
Traducción completa (tipo 1)	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Traducción parcial (tipo 1)	1	1	2	2	2	1	3	1	2	0	0	0	1	1	1	0
Traducción parcial (tipo 2)	1	0	1	0	0	1	1	1	0	2	1	1	0	1	0	0

Figura 95.

Distribución cronológica de las estrategias de traducción en las películas en las versiones subtituladas



	2001	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2014	2015	2016	2017	2019
Traducción completa (tipo 1)	0	0	2	0	1	3	2	1	1	0	0	0	1	0	1	1
Traducción completa (tipo 2)	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0
Traducción parcial (tipo 1)	2	0	0	1	2	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0
Traducción parcial (tipo 2)	0	1	1	1	0	0	0	2	0	1	0	1	0	1	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En relación con las estrategias de traducción con respecto a la duración de las películas analizadas, en las películas que cuentan con una duración inferior a 100 minutos la principal tendencia es la traducción parcial (tipo 1) tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas, según los datos recogidos en la Figura 65 y en la Figura 67. En las películas con una duración igual o superior a 100 minutos, en las versiones subtituladas se ha observado una tendencia al uso de la traducción completa (tipo 1) en las versiones subtituladas, mientras que en las versiones dobladas la tendencia principal sigue siendo la traducción parcial (tipo 1), como muestran la Tabla 66 y la Figura 68.

En lo que concierne a las estrategias de traducción en relación con las producciones dirigidas a los diferentes grupos de destinatarios adolescentes, se extraen los siguientes datos. Por un lado, con respecto al grupo 1 de destinatarios, la Figura 69 y la Figura 71 indican que, en las versiones dobladas, el 90 % de las películas analizadas utilizan una estrategia parcial, del que el 60 % usan una estrategia parcial (tipo 1) y el 30 % una estrategia parcial (tipo 2); en contraposición, en las versiones subtituladas, la tendencia que prevalece es el uso de la traducción completa, con un 50 % de las producciones que usan una traducción completa (tipo 1) y el 15 % una traducción completa (tipo 2). Por otro lado, con relación al grupo 2 de destinatarios, la Figura 70 y la Figura 72 muestran que, en las versiones dobladas, el 80 % de las películas estudiadas utilizan una estrategia parcial, con el 60 % usando una estrategia parcial (tipo 1) y el 20 % una estrategia parcial (tipo 2). Esta tendencia es similar a la observada en las versiones subtituladas, con un 70 % de las producciones que usan una estrategia parcial, con un 40 % que utiliza una estrategia parcial (tipo 1) y un 30 % una estrategia parcial (tipo 2).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a las estrategias de traducción utilizadas en relación con el tipo de producción (*teen music movies*, *teen music TV movies*, películas con contenido musical de tipo clásico y películas con contenido musical de tipo no clásico) se recogen los siguientes datos.

En primer lugar, la Tabla 78, la Tabla 80, la Figura 69 y la Figura 73 señalan que, en las versiones dobladas de las *teen music movies*, el 89 % de las producciones utilizan una estrategia de traducción parcial, donde el 61 % usa una estrategia de traducción parcial (tipo 1) y el 28 % una estrategia parcial (tipo 2). Esta tendencia es similar a la indicada en las versiones subtituladas de las producciones estudiadas, con un 72 % de películas que usan una estrategia de traducción parcial, de las que el 33 % es de traducción parcial (tipo 1) y el 39 % de traducción parcial (tipo 2). En segundo lugar, con respecto a las *teen music TV movies*, la Tabla 78, la Tabla 80, la Figura 70 y la Figura 74 indican que, en las versiones dobladas, el 86 % de las producciones usan una estrategia de traducción parcial, donde el 50 % utiliza una estrategia de traducción parcial (tipo 1) y el 36 % de traducción parcial (tipo 2). En contraposición, en las versiones subtituladas, el 79 % de las producciones utilizan una traducción completa, con un 57 % de traducción completa (tipo 1) y un 22 % de traducción completa (tipo 2).

En relación con las películas con contenido musical de tipo clásico, de acuerdo con los datos recogidos en la Tabla 100, la Tabla 102, la Figura 75 y la Figura 79, en las versiones dobladas, el 78 % de estas producciones cuentan con una traducción parcial, donde el 57 % tienen una traducción parcial (tipo 1) y el 21 % una traducción parcial (tipo 2). En contraposición, en las versiones subtituladas, la tendencia es opuesta: el 86 % de las producciones con contenido de tipo musical usan una estrategia de traducción completa,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de las que el 72 % es traducción completa (tipo 1) y el 14 % es traducción completa (tipo 2). En lo que respecta a las películas con contenido musical de tipo no clásico, de acuerdo con los datos recogidos en la Tabla 100, la Tabla 102, la Figura 76 y la Figura 80, en las versiones dobladas, el porcentaje de producciones que cuentan con una estrategia de traducción parcial asciende al 95 %, de las cuales el 56 % tienen una traducción parcial (tipo 1) y el 39 % una traducción parcial (tipo 2). En las versiones subtituladas, la tendencia no difiere mucho ya que el 77 % de estas producciones tienen una estrategia de traducción parcial, de las que el 33 % es traducción parcial (tipo 1) y el 44 % es traducción parcial (tipo 2).

Finalmente, en los datos concernientes a las estrategias de traducción por distribuidora en España de las producciones estudiadas se observa lo siguiente. Según se recoge en la Tabla 103, la Tabla 104, la Figura 81 y la Figura 83, en las versiones dobladas de las producciones de la distribuidora The Walt Disney Company Iberia, S.L., la tendencia es de traducir parcialmente las producciones, con un 88 % del total que cuentan con una traducción parcial, donde el 70 % son producciones con traducción parcial (tipo 1) y el 18 % con traducción parcial (tipo 2). En contraposición, en las versiones subtituladas, la tendencia es la opuesta, esto es, el 76 % de las producciones distribuidas por esta empresa cuentan con una traducción completa, de la que el 59 % es traducción completa (tipo 1) y el 17 % traducción completa (tipo 2). Por otro lado, según se muestra en la Tabla 103, la Tabla 104, la Figura 82 y la Figura 84, en las versiones dobladas de las producciones del resto de distribuidoras, la tendencia vuelve a ser la de la traducción parcial, con un 87 % de producciones, de las que el 40 % tienen una traducción parcial (tipo 1) y el 47 % una traducción parcial (tipo 2). En este caso, las versiones subtituladas siguen una tendencia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

similar, según la cual el 80 % de las producciones cuentan con una traducción parcial, con un 40 % de producciones con una traducción parcial (tipo 1) y un 40 % de producciones con una traducción parcial (tipo 2).

4.2. Estudio contextual: análisis cuantitativo de los resultados

El estudio contextual del proceso traductor de las producciones musicales que conforman el corpus de investigación (v. 3.2) presenta los datos teniendo en cuenta, por un lado, el número de agentes especializados que han participado en el estudio (v. 3.1.1.5 y 3.2.2.1) y, por otro lado, la información aportada por estos de acuerdo a dos apartados principales recogidos en la entrevista y en las encuestas realizadas: el encargo de traducción en las producciones musicales audiovisuales que conforman el corpus y la percepción general, la tendencia y la evolución en torno a la traducción de canciones dentro de las producciones musicales audiovisuales (v. 3.2.2.2).

En primer lugar, cabe destacar que, aunque se ha recogido la mayor información posible tanto de las versiones dobladas como de las versiones subtituladas de las producciones estudiadas, no existe una información completamente fiable y contrastable en relación con el número de agentes especializados que han trabajado en ambas versiones, especialmente en lo que respecta a las versiones subtituladas (v. 3.1.1.5.1). Por lo tanto, los datos disponibles en el presente estudio no son numerosos: de los 34 agentes especializados directos e indirectos con los que se ha podido contactar, solo se han obtenido información de 9 de ellos, todos agentes especializados directos, de los cuales 6 son traductores de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

versiones dobladas,[130] 2 son directores de doblaje y 1 es un agente especializado de un estudio de doblaje (v. Introducción. 5).

Si se analizan los porcentajes de participación de los diferentes grupos de agentes directos intervinientes en el estudio, resulta interesante que, pese a que solo se ha podido contactar con el 17 % de los traductores implicados, es este grupo el que ha obtenido un mayor porcentaje de participación en el estudio, con un 75 % de participación, frente al 18 % de directores de doblaje que han decidido participar en el presente estudio, pese a haber contactado con más del 50 % de ellos. Datos similares al de los directores de doblajes lo presentan los estudios de doblaje, ya que pese a haber podido contactar con el 60 % de ellos, solo ha participado el 11 %, es decir, únicamente un agente especializado, y de manera confidencial. Aunque, sin duda, el dato más característico es el relacionado con el número de participantes entre los agentes indirectos: pese a haber contactado con el 55 % de las distribuidoras en España, finalmente ningún agente especializado de este grupo ha decidido participar en el presente estudio (v. 3.2.2.1).

En lo referente a los datos recogidos en la entrevista y en las encuestas realizadas, a continuación, se presenta el análisis correspondiente a cada bloque de información en relación con el encargo de traducción en las producciones musicales audiovisuales (v. 3.2.2.2.1):

- Instrucciones del encargo de traducción: en general, los datos recogidos apuntan que no existieron cambios sustanciales en las directrices proporcionadas en el encargo de traducción en el tiempo en el que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[130] Aunque 2 de ellos indican que su traducción también se ha utilizado en las versiones subtituladas (v. Anexo I, Anexo VIII. 4.2 y Anexo VIII. 4.3).

transcurrió el encargo, aunque desconocen si una vez entregado su trabajo, este sufrió algún cambio posterior.

- Materiales proporcionados por el cliente: el 100 % de los traductores contó con los materiales necesarios para realizar tanto la traducción de los diálogos como la traducción de las canciones cuando se tradujeron. En relación con los demás agentes participantes, los datos recogidos no indican que tuvieran ninguna carencia a este respecto. Por otro lado, es patente el hecho de que los participantes trabajan bajo estrictas cláusulas de confidencialidad, lo que les dificulta compartir información sensible, especialmente a la hora de proporcionar material original utilizado en el proceso traductor.
- Formato para el que se realizó la traducción: aunque la mayoría de los participantes pueden afirmar que realizaron el trabajo principalmente para cine y/o TV, existe un desconocimiento general acerca de dónde se han podido utilizar en realidad. Debido a que no se ha contado con ningún agente especializado indirecto de ninguna distribuidora en España, los datos con los que cuenta este estudio al respecto son estimados (v. 3.2.2.1). Por tanto, no se puede afirmar que las versiones dobladas y subtituladas analizadas en el presente estudio en todos los casos correspondan con el trabajo realizado por parte de todos los agentes participantes contactados.
- Estrategias de traducción en la traducción de canciones: de los 6 traductores participantes, 4 afirman haber traducido las canciones de la mayoría de las producciones del corpus por las que se les contactó, utilizando una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción completa mixta (v. 1.4.3.3.4), donde tradujeron los diálogos para ser doblados y las canciones para ser subtituladas realizando traducciones literales del inglés al español pensadas para ser leídas, no cantadas. Los otros 2 traductores llevaron a cabo una traducción parcial de las producciones, traduciendo los diálogos para ser doblados y dejando las canciones sin traducción. En cuanto al motivo de decantarse por una estrategia de traducción u otra, la mayoría de los participantes afirman que se hizo una distinción entre las canciones diegéticas y extradiegéticas, traduciéndose solo aquellas canciones diegéticas que estaban ligadas a la trama, siempre siguiendo las instrucciones proporcionadas en el encargo de traducción en cada caso. No se contempló, por tanto, la traducción de prácticamente ninguna de las canciones extradiegéticas de las producciones estudiadas, a excepción de aquellas que formaran parte intrínseca de la banda sonora de las producciones en cuestión, como es el caso de sagas como *High School Musical* (Ortega, 2006b, 2007 y 2008)*, Camp Rock* (Diamond, 2008; Hoen, 2010) o *Los Descendientes* (Ortega, 2015, 2017 y 2019), entre otras (v. Anexo VIII. 4.6). Por último, cabe destacar que los 2 directores de doblaje participantes en el estudio no tenían constancia de que se tradujeran las canciones de las producciones por las que se les ha contactado, ya que ellos al parecer solo trabajaron sobre las partes dialogadas.

- Tiempo destinado para la traducción de canciones: en general, de los datos recogidos se interpreta que el tiempo del que se dispuso no fue un elemento

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

decisivo a la hora de la estrategia de traducción utilizada ni influyó en gran medida a la toma general de decisiones.

- Factores a la hora de traducir las canciones: los principales factores son los relacionados con la distribución y los derechos de autor intervinientes en las producciones analizadas.
- Normativas o directrices internas específicas con respecto a la traducción de canciones de la empresa y/o cliente que encarga la traducción: solo aquellos participantes que han trabajado con producciones encargadas por la factoría Disney afirman que existen directrices internas, en contraposición al resto de clientes, cuyas decisiones dependen más de cada encargo a nivel individual que de una norma general.

En relación con la percepción general, tendencia y evolución de la traducción de canciones en las producciones musicales audiovisuales (v. 3.2.2.2.2), se extraen los siguientes datos:

- Estrategias de traducción de canciones más extendida en la actualidad: la traducción completa mixta es la estrategia por la que se decantan más del 50 % de los participantes encuestados, con subtítulos creados para ser leídos más que subtítulos cantables (v. 1.4.3.3.4). Todos los participantes coinciden en que la elección de una u otra estrategia de traducción en general depende del cliente, productora o distribuidora final en cada caso. Además, la mayoría también indica los factores mediáticos como otra de las principales causas, donde la traducción de canciones cobra verdadera

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

importancia en el caso de películas con contenido musical de tipo clásico de gran impacto mediático (v. 3.1.1.4).

- Destinatarios y receptores finales: todos los traductores participantes reconocen que el tipo de estrategia utilizada a la hora de traducir producciones musicales influye en los destinatarios y receptores finales. Sin embargo, cabe destacar a este respecto la información aportada en concreto por agentes especializados no traductores, que en general no creen que la elección de traducir o no las canciones influya en realidad en los receptores finales. Finalmente, la totalidad de los participantes reconocen que, en la mayoría de las ocasiones, la traducción de canciones va ligada al destinatario final, especialmente en lo que se refiere a las películas pensadas para destinatarios infantiles. En la mayoría de los casos, las canciones que aparecen en las películas destinadas a menores de 12 años se suelen doblar, en contraposición a lo que ocurre con el resto de producciones destinadas a adolescentes y adultos. Sin embargo, como se ha comentado anteriormente, clientes como Disney suelen priorizar la traducción de canciones en todas sus producciones musicales, ya sea mediante doblaje (en películas infantiles) o subtitulado (en películas creadas para otro tipo de destinatarios) (v. 2.2.2.1).
- Evolución y tendencia de la traducción de canciones: la mayoría de los agentes coinciden en que la traducción de canciones no ha sufrido ningún cambio en los últimos veinte años. En cuanto a su evolución en los próximos años, y aunque ninguno de los participantes cree que su evolución irá a peor,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no hay un consenso general de opiniones al respecto en cuanto a si evolucionará positivamente o si no habrá cambios relevantes.

- Opinión y comentarios finales: en torno al 90 % de los agentes participantes reafirman el hecho de que solo hay que traducir las canciones que tengan relación estrecha con la trama, que suelen ser en la mayoría de las ocasiones canciones diegéticas. En general, coinciden en que traducir las canciones relevantes es fundamental cuando tienen importancia en el argumento y/o cuando el foco está puesto en ellas, como en el caso de las películas con contenido musical de tipo clásico (v. 3.1.1.4). Además, varios apuntan a la importancia también de la figura del adaptador de canciones, especialmente cuando las canciones van a ser dobladas, así como la problemática de encontrar actores de doblaje con las mismas edades de los actores en pantalla, voces infantiles y/o juveniles que puedan interpretar las canciones que aparecen en ellas.

4.3. Análisis cualitativo de los resultados y discusión

4.3.1. Análisis cualitativo de los resultados

4.3.1.1. Las modalidades de traducción de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas.. Tanto el doblaje como el subtitulado se articulan en torno a una serie de factores esenciales. El doblaje, además de cumplir con la sincronización labial, debe tener en cuenta el sincronismo de caracterización, el sincronismo de contenido y el sincronismo visual mencionados por Agost (1999, p. 16), según los cuales la fiabilidad lingüística con respecto al TO debe considerarse de igual importancia que la adecuación a las necesidades de los destinatarios potenciales del producto audiovisual final (v. 1.2.1.1).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto al subtitulado, la sincronización entre la imagen proyectada y el texto en forma de subtítulos en pantalla, junto con el tiempo de permanencia en esta, son claves para la correcta interpretación no solo de los diálogos, sino también de los elementos discursivos que conforman la fotografía de la producción (leyendas, cartas, etc.) y las canciones que forman parte de la pista sonora, entre otros (v. 1.2.1.1).

Asimismo, las canciones se conciben como parte intrínseca de los textos audiovisuales que, en este estudio, son películas en versión doblada y subtitulada con contenido musical dirigidas a jóvenes destinatarios. Por ello, como cualquier otro texto audiovisual, están formadas normalmente por cuatro elementos básicos: los elementos acústicos verbales (la letra de la canción), los elementos acústicos no verbales (la música de la canción), los elementos visuales no verbales (la imagen que acompaña a la canción) y los elementos visuales verbales (el texto en pantalla que puede o no acompañar a la canción) (v. 1.1.1). Al ser los códigos visual y lingüístico elementos subordinados (v. 1.1.2), son los agentes especializados involucrados en el proceso traductor los encargados de decidir qué elementos traducir a la lengua del TT y cuáles dejar en la lengua del TO (v. 1.4, 2.1.7 y 3.2.2).

En general, y según lo expuesto anteriormente (v. 3.1.2 y 4.1.1), la tendencia más extendida en las producciones estudiadas en el corpus de investigación es la de no aplicar una modalidad de traducción a las canciones que aparecen, especialmente en lo que respecta a las canciones de las películas en versión doblada. En los casos donde hay una modalidad de traducción aplicada a las canciones, en su mayoría se subtitulan interlingüísticamente tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas y se realiza una traducción para ser leída, no para ser cantada (v. 1.4.3.3.3.3 y 1.4.3.3.3.4).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si se tienen en cuenta los datos en función a la duración de las canciones (v. 3.1.2.2 y 4.1.1), no se han observado diferencias relevantes entre las canciones con una duración mayor o menor al minuto, siendo superior el porcentaje de canciones con modalidad de traducción en las versiones subtituladas. Cabe destacar que, sin embargo, las únicas canciones dobladas (interlingüística e intralingüísticamente) son aquellas cuya duración es inferior al minuto.

En lo referente a la caracterización a través de la música (v. 3.1.2.3 y 4.1.1), tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas, el porcentaje mayor de canciones a las que se les ha aplicado alguna modalidad de traducción corresponde a las canciones diegéticas (16 % en las versiones dobladas y 49 % en las versiones subtituladas). En el resto de las canciones, se observa que en las versiones subtituladas se ha aplicado un porcentaje superior de modalidades de traducción a las canciones diegética-extradiegéticas, mientras que en las versiones dobladas no existe ninguna modalidad de traducción aplicada a las canciones de este último grupo. Por el contrario, se ha aplicado una modalidad de traducción al 2 % de las canciones extradiegéticas en las versiones dobladas frente al 12 % de las canciones en las versiones subtituladas, conformando el porcentaje más bajo de modalidad de traducción aplicada en estas versiones.

Con relación a las canciones que caracterizan a las películas estudiadas (v. 3.1.2.4 y 4.1.1), cabe destacar que las canciones a las que se les ha aplicado un porcentaje superior de modalidades de traducción tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas son las canciones narrativas (22 % en las versiones dobladas y 71 % en las versiones subtituladas), incluyendo también las canciones narrativas dialogadas, traducidas el 100 % en las versiones subtituladas y el 44 % en las versiones dobladas. A este grupo le siguen

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en porcentaje las canciones ambiente-narrativas (10 % en las versiones dobladas y 35 % en las versiones subtituladas), las canciones ambiente (4 % en las versiones dobladas y 13 % en las subtituladas), las canciones de créditos (5 % en las versiones dobladas y 12 % en las subtituladas) y, por último, las canciones de fondo, en las que no se ha encontrado ninguna modalidad de traducción aplicada ni en las versiones dobladas ni en las subtituladas.

En cuanto a las características propias de las canciones (v. 3.1.2.5 y 4.1.1), se observa que el grupo de canciones donde se ha aplicado un porcentaje mayor de modalidades de traducción es el relativo a las canciones en inglés-español, cuyo porcentaje es el mismo tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas (23 %). Consecuentemente, en las versiones dobladas no se ha aplicado ninguna modalidad de traducción ni a las canciones en español ni a las canciones en otras lenguas, en contraposición a las versiones subtituladas, en las que se ha traducido el 26 % de las canciones de este último grupo, aunque no se ha aplicado ninguna modalidad de traducción a las canciones en español. En relación con la interpretación de las canciones, aquellas que son interpretadas por personajes recurrentes son las que cuentan con un mayor porcentaje de aplicación de modalidad de traducción en las versiones subtituladas, el 73 %, frente al 21 % en las versiones dobladas. Por su parte, las canciones interpretadas por otros personajes cuentan con un porcentaje algo mayor comparativamente en las versiones dobladas, el 23 %, frente al 37 % en las versiones subtituladas.

Finalmente, los porcentajes relativos a la aplicación de modalidades de traducción a las canciones que sufren interferencias en pantalla (v. 3.1.2.6 y 4.1.1) son significantemente más bajos en comparación con lo expuesto anteriormente tanto en las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

versiones dobladas como en las subtituladas cuando las canciones interfieren con diálogos: únicamente se ha aplicado alguna modalidad de traducción al 2 % y al 4 % de las canciones que interfieren en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas, respectivamente. En el caso de las canciones que interfieren con los créditos iniciales y/o finales, el 5 % de las canciones en las versiones dobladas y el 24 % de las canciones en las versiones subtituladas están traducidas.

Sin embargo, en la Tabla 106 y en la Tabla 107 se observan discrepancias entre las modalidades de traducción aplicadas a las canciones en las producciones estudiadas en el corpus de investigación en DVD y/o Blu-ray y las modalidades de traducción que aplicaron los agentes especializados participantes atendiendo a las instrucciones proporcionadas en los respectivos encargos de traducción para su distribución, generalmente para cine y/o TV.

En las versiones dobladas, de las 18 producciones de las que se ha podido recoger información complementaria al corpus del que se han extraído los datos, solo 2 producciones han aplicado el subtitulado como modalidad de traducción predominante[131] a las canciones según el corpus, mientras que, según los traductores implicados,[132] se tradujeron las canciones de 11 de las 18 producciones estudiadas, realizando una traducción pensada para ser utilizada como subtítulos interlingüísticos.[133]

[131] Se entiende como *modalidad predominante* aquella modalidad de traducción principal aplicada a la traducción de las canciones de las producciones estudiadas.

[132] Nótese que, en lo que respecta a las producciones en las que Roberto Cuenca Rodríguez trabajó como director de doblaje, la información aportada difiere de la información facilitada por la traductora de dichas producciones, María José Aguirre de Cárcer (v. Anexo VIII. 4.6 y Anexo VIII. 4.7).

[133] En relación con las canciones esporádicas dobladas intralingüísticamente, la traductora María José Aguirre de Cárcer alude que no tiene constancia de por qué se realizaron estos cambios, ya que las canciones que le encargaron fueron todas para traducirlas interlingüísticamente (v. Anexo VIII. 4.6).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En lo que respecta a las versiones subtituladas, los datos de los que se dispone revelan que la modalidad de traducción predominante en 2 de las 3 producciones coincide también con la modalidad de traducción encargada a los traductores originales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 106.

Modalidades de traducción de canciones predominantes en las versiones dobladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual[134]

DVD	Título en español	Modalidad predominante (Corpus)		Modadalidad predominante (Agente participante)		Agente participante	
		Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción	Traductor	Director de doblaje
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*		✓		✓		María Jesús Nieto Riva
DVD7	*Dirty Dancing 2*		✓		✓	María José Aguirre de Cárcer	
DVD8	*Quiero ser superfamosa*		✓		✓	María José Aguirre de Cárcer	
DVD9	*The Cheetah Girls 2*		✓		✓		María Jesús Nieto Riva
DVD10	*High School Musical*	✓		✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD13	*High School Musical 2*		✓	✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD16	*Camp Rock*		✓	✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*		✓		✓		María Jesús Nieto Riva
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*		✓	✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez

[134] De acuerdo con los datos aportados por los participantes, se ha considerado que las canciones que tradujeron lo fueron en principio para ser subtituladas, ya que es la primera opción que consideraron al traducirlas, independientemente de que los agentes pudieran confirmar o no esta suposición.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Modalidad predominante (Corpus)		Modadalidad predominante (Agente participante)		Agente participante	
		Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción	Traductor	Director de doblaje
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*		✓	✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*		✓	✓		Iria Domingo Recondo	
DVD25	*Lemonade Mouth*		✓	✓		Francisco (Paco) Vara Ramos	
DVD26	*Radio Rebelde*		✓	✓		Iria Domingo Recondo	
DVD27	*Si decido quedarme*		✓		✓	Josep Llurba Naval	
DVD28	*Los descendientes*		✓	✓		María José Aguirre de Cárcer	
DVD29	*Jem y los hologramas*		✓		✓	Álvaro Méndez Orozco	
DVD31	*Los descendientes 2*		✓	✓		María José Aguirre de Cárcer	
DVD32	*Los descendientes 3*	✓		✓		María José Aguirre de Cárcer	
Total		**2**	**16**	**11**	**12**		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 107.

Modalidades de traducción de canciones predominantes en las versiones subtituladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual

DVD	Título en español	Modalidad predominante (Corpus)		Modadalidad predominante (Agente participante)		Agente participante
		Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad	Traductor
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	✓		✓		Iria Domingo Recondo
DVD25	*Lemonade Mouth*	✓		✓		Francisco (Paco) Vara Ramos
DVD26	*Radio Rebelde*		✓	✓		Iria Domingo Recondo
Total		**2**	**1**	**3**	**0**	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.2. Las estrategias de traducción de canciones: versiones dobladas y versiones subtituladas. En general, en las versiones dobladas de las producciones del presente corpus de investigación se utilizan estrategias de traducción parciales (v. 3.1.3.1 y 4.1.2), predominando en concreto la traducción parcial (tipo 1), en la que las canciones no se traducen, y no existiendo ninguna producción en la que se haya utilizado una traducción completa (tipo 2). En las versiones subtituladas, los datos están más distribuidos: el 50 % de las producciones utiliza una traducción completa y el otro 50 % de las producciones hace uso de una traducción parcial. Además, cabe destacar que, aunque no llega a ser la estrategia predominante,[135] más del 40 % de las producciones cuenta con una traducción completa (tipo 1) en la que la mayoría de las canciones están traducidas. Esta tendencia general es, por tanto, la que también marca el resto de los datos analizados en relación con su distribución cronológica, duración, grupo de destinatarios, tipo de películas y distribución.

Con relación a las estrategias de traducción según la distribución cronológica de las producciones estudiadas (v. 3.1.3.2 y 4.1.2), se observan ligeras diferencias entre las producciones estrenadas en la primera década del siglo XXI y la segunda. Con respecto a las versiones dobladas, la mayoría de las producciones del corpus, 23 películas, pertenecen a los primeros 10 años del siglo XXI. De las 9 producciones siguientes, desde el 2011 hasta el 2019, 5 de ellas utilizan una traducción parcial (tipo 2) y 1 producción cuenta con una traducción completa (tipo 1), quedando solo 3 producciones con una estrategia de traducción parcial (tipo 1). Estos datos podrían interpretarse como un leve incremento en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[135] Se entiende como *estrategia predominante* aquella estrategia de traducción principal aplicada a la traducción de las canciones de las producciones estudiadas.

el número de canciones traducidas si atendemos exclusivamente al porcentaje, ya que se observa que, en las películas estrenadas en el periodo comprendido entre el 2001 y el 2010, el 65 % de ellas cuentan con una traducción parcial (tipo 1) con ninguna canción traducida, seguidas del 22 % que cuentan con una traducción parcial (tipo 2) con menos de la mitad de canciones traducidas y el 13 % con una traducción completa (tipo 1), con la mayoría de canciones traducidas. En contraposición, con respecto a las películas estrenadas a partir del 2011, el 56 % de ellas cuentan con una traducción parcial (tipo 2), seguidas del 33 % con una traducción parcial (tipo 1) y el 11 % con una traducción completa (tipo 1). En lo referente a las versiones subtituladas, los datos están más distribuidos de acuerdo con la tendencia propia de esta versión, especialmente en lo que respecta a las películas estrenadas en el periodo comprendido entre el 2011 y el 2019: un 33 % cuenta con una traducción completa (tipo 1) y otro 33 % con una traducción parcial (tipo 2), seguidas de un 22 % que cuenta con una traducción parcial (tipo 1) y de un 11 % restante que tiene una traducción completa (tipo 2). En lo que respecta a las películas estrenadas en la primera década del siglo XXI, la estrategia predominante es la traducción completa (tipo 1) con un 43 % del total, seguida de la traducción parcial (tipo 1), la traducción parcial (tipo 2) y la traducción completa (tipo 2) con un 26 %, un 22 % y un 9 % del total, respectivamente.

En lo concerniente a las estrategias en relación con la duración, los datos no son tan relevantes (v. 3.1.3.3 y 4.1.2), especialmente con respecto a las películas en versión doblada, cuya estrategia predominante es la traducción parcial (tipo 1) sin importar la duración de las mismas. En las versiones subtituladas, sin embargo, se observa que la estrategia predominante en las películas con una duración igual o superior a los 100

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

minutos es la traducción completa (tipo 1) mientras que, en las películas con una duración inferior a los 100 minutos, la estrategia predominante es la traducción parcial (tipo 1).

Con respecto a los grupos de destinatarios (v. 3.1.3.4 y 4.1.2), se distinguen datos similares sin diferencias notables entre las producciones dirigidas a los diferentes grupos de destinatarios en relación con las versiones dobladas. No obstante, se observan resultados diferenciados en las versioness subtituladas: mientras que la traducción completa es la estrategia predominante en las producciones destinadas al grupo 1 de destinatarios (10-13 años), la estrategia más usada en las producciones destinadas al grupo 2 (14-19 años) es la traducción parcial.

En cuanto a las estrategias de traducción relacionadas con el tipo de producción, se observan dos grupos diferenciados (v. 3.1.3.5 y 4.1.2). Por un lado, tanto las versiones dobladas como las versiones subtituladas tienen datos similares en lo referente a las *teen music movies* y las películas con contenido musical de tipo no clásico: en ambas versiones, la estrategia predominante es la traducción parcial. Sin embargo, se observan datos opuestos en las *teen music TV movies* y las películas con contenido musical clásico, ya que en estos tipos de películas la tendencia difiere entre ambas versiones, siguiendo la tónica general del resto de parámetros analizados: en las versiones dobladas la estrategia predominante es la traducción parcial, frente a las versiones subtituladas, cuya estrategia predominante es la traducción completa.

Los datos extraídos de las distribuidoras, por su parte, no arrojan resultados alejados de la tendencia general (v. 3.1.3.6 y 4.1.2): tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas, las distribuidoras analizadas usan en su mayoría una estrategia de traducción parcial. Sin embargo, es de notar una excepción en las versiones subtituladas de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las producciones distribuidas por The Walt Disney Company Iberia S. L., en las que la estrategia más utilizada es la traducción completa y, en concreto, la traducción completa (tipo 1).

Ahora bien, en la Tabla 108 y en la Tabla 109 se observan discrepancias entre las estrategias de traducción estudiadas en el corpus de investigación en DVD y/o Blu-ray y las estrategias que aplicaron los agentes especializados participantes atendiendo a las instrucciones proporcionadas en los respectivos encargos de traducción para su distribución en general para cine y/o TV.

En las versiones dobladas,[136] de las 18 producciones de las que se ha podido recoger información complementaria al corpus del que se han extraído los datos, solo 2 producciones han aplicado una traducción completa, mientras que, según los traductores implicados, esta estrategia se ha aplicado a 11 de las 18 producciones analizadas.

En relación con las versiones subtituladas, los datos de los que se dispone revelan que la estrategia de traducción usada en 2 de las 3 producciones coincide también con la estrategia de traducción encargada a los traductores originales, es decir, la traducción completa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[136] De nuevo, nótese que, en lo que respecta a las producciones en las que Roberto Cuenca Rodríguez trabajó como director de doblaje, la información aportada difiere de la información facilitada por la traductora de dichas producciones, María José Aguirre de Cárcer (v. Anexo VIII. 4.6 y Anexo VIII .4.7).

Tabla 108.

Estrategias de traducción predominantes en las versiones dobladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual[137]

DVD	Título en español	Estrategia predominante (corpus)			Estrategia predominante (agente participante)		Agente participante	
		Traducción completa	Traducción parcial		Traducción completa	Traducción parcial	Traductor	Director de doblaje
		Tipo 1	Tipo 1	Tipo 2				
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*			✓		✓		María Jesús Nieto Riva
DVD7	*Dirty Dancing 2*		✓			✓	María José Aguirre de Cárcer	
DVD8	*Quiero ser superfamosa*		✓			✓	María José Aguirre de Cárcer	
DVD9	*The Cheetah Girls 2*		✓			✓		María Jesús Nieto Riva
DVD10	*High School Musical*	✓			✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD13	*High School Musical 2*			✓	✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD16	*Camp Rock*		✓		✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*		✓			✓		María Jesús Nieto Riva
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*		✓		✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*		✓		✓	✓	María José Aguirre de Cárcer	Roberto Cuenca Rodríguez

[137] Al no disponer del número exacto y/o porcentaje de canciones que los traductores finalmente tradujeron, no se puede especificar qué tipo de traducción completa (tipo 1 o tipo 2) llevaron a cabo originalmente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Estrategia predominante (corpus)			Estrategia predominante (agente participante)		Agente participante	
		Traducción completa	Traducción parcial		Traducción completa	Traducción parcial	Traductor	Director de doblaje
		Tipo 1	Tipo 1	Tipo 2				
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*		✓		✓		Iria Domingo Recondo	
DVD25	*Lemonade Mouth*			✓	✓		Francisco (Paco) Vara Ramos	
DVD26	*Radio Rebelde*			✓	✓		Iria Domingo Recondo	
DVD27	*Si decido quedarme*			✓		✓	Josep Llurba Naval	
DVD28	*Los descendientes*		✓		✓		María José Aguirre de Cárcer	
DVD29	*Jem y los hologramas*			✓		✓	Álvaro Méndez Orozco	
DVD31	*Los descendientes 2*		✓		✓		María José Aguirre de Cárcer	
DVD32	*Los descendientes 3*	✓			✓		María José Aguirre de Cárcer	
Total		**2**	**10**	**6**	**11**	**12**		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 109.

Estrategias de traducción predominantes en las versiones subtituladas: comparativa entre los datos recogidos del corpus de investigación y la información aportada por los participantes en el estudio contextual

DVD	Título en español	Estrategia predominante (corpus)				Estrategia predominante (agente participante)		Agente participante
		Traducción completa		Traducción parcial		Traducción completa	Traducción parcial	Traductor
		Tipo 1	Tipo 2	Tipo 1	Tipo 2			
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*		✓			✓		Iria Domingo Recondo
DVD25	*Lemonade Mouth*		✓			✓		Francisco (Paco) Vara Ramos
DVD26	*Radio Rebelde*			✓		✓		Iria Domingo Recondo
Total		**0**	**2**	**1**	**0**	**3**	**0**	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.3. El proceso traductor en la traducción de canciones. Todo proceso traductor comienza con un encargo de traducción y, por tanto, el análisis de los diferentes elementos que lo conforman es clave para comprender el producto final resultante (v. 1.2.3).

En el análisis de los datos extraídos con respecto al encargo de traducción de las producciones estudiadas, por un lado, resulta interesante resaltar el hecho de que el 100 % de los traductores coincide en tres cuestiones: primera, sus encargos no sufrieron cambios sustanciales a lo largo del proceso traductor; segunda, contaron con los materiales necesarios para realizar correctamente el trabajo encargado, y tercera, el tiempo que se les facilitó para realizar el encargo no influyó negativamente en el tratamiento final de las canciones porque la presencia o ausencia de traducción de canciones en la producción no influía en la cantidad de tiempo exigido para su entrega (v. 3.2.2.2 y 4.2).

Por otro lado, a la hora de analizar los factores de los que depende la elección de las estrategias de traducción, el 100 % de los agentes participantes coincide en que es el cliente, la productora o la distribuidora los que dictaron las directrices del encargo y que, aunque en general obedecían a factores mediáticos, económicos y/o de formato, el 33 % de los participantes afirma que las instrucciones incluidas en el encargo de traducción se basaban en cuestiones arbitrarias. Dependían, por consiguiente, de cada encargo en particular y no así de un patrón establecido a nivel general, ya que la mayoría de los clientes carecían de normativas o directrices internas en torno a la traducción de canciones (v. 3.2.2.2.2).

Si bien es cierto que el traductor es el encargado de acatar las directrices contenidas en el encargo de traducción, no es el agente responsable del producto final traducido

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resultante (v. 1.2.3 y 2.1.7). Pese a que el traductor audiovisual se concibe como aquel agente especializado que realiza tareas comparables a las de un segundo guionista de la producción en la que está trabajando, puesto que su función es transferir la información de la lengua del TO a la lengua del TT de forma que esta sea comprensible para los receptores finales (v. 1.2.1.1), los traductores conforman las partes iniciales de una cadena de producción (v. 1.2.3) compuesta por diferentes agentes especializados que toman decisiones dependiendo del papel que tengan dentro del propio proceso traductor. La invisibilidad del traductor (v. 1.2.3.3) que menciona Venuti (1995 y 2018) se muestra en el proceso traductor de las producciones que componen el presente corpus. Los traductores forman parte de los eslabones iniciales de la cadena y, por ello, deberían ser los agentes con mayor facilidad para localizar y referenciar. Sin embargo, la realidad es otra: el presente estudio es una prueba de que estos agentes son los especialistas de los que menos información pública existe, siendo este anonimato aún más patente en lo referente a los traductores implicados en las versiones subtituladas (v. 1.2.3.3, 2.1.6, 3.1.1.5, 3.2.2 y 4.2).

Aunque está involucrado desde el comienzo de la cadena de producción, el traductor no es el que concentra la mayor parte de la toma de decisiones (v. 1.2.3). Partiendo de los dos grupos diferenciados de agentes implicados que se han considerado para el presente estudio, a saber, agentes especializados directos (traductores, directores de doblaje y estudios de doblaje) y agentes especializados indirectos (distribuidoras) (v. 3.1.1.5), los resultados de participación muestran datos concluyentes que caracterizan directa e indirectamente al proceso traductor: el 75 % de los traductores contactados han participado en el presente trabajo de investigación frente al 18 % de los directores de doblaje, el 11 % de los estudios de doblaje y el 0 % de las distribuidoras. Estos datos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resultan reveladores debido a que los traductores, pese a ser el grupo menos accesible en su localización (solo se ha podido localizar al 17 % de ellos), es el grupo de agentes más visible en el sentido de que son los que más se han implicado en el estudio y los que más colaboración han ofrecido para llevar a cabo la investigación.

En lo que concierne a los restantes agentes especializados, aunque la invisibilidad también existe, la visibilidad de los diferentes eslabones se ve reforzada por agentes especializados como los directores de doblaje y los especialistas encargados de los estudios de doblaje, que siguen trabajando en la cadena para terminar de darle forma al producto final tras el trabajo realizado por el traductor y, a su vez, encargado por el cliente (v. 1.2.3). Estos agentes, pese a que también trabajan en el producto directamente, cuentan con una mayor visibilidad, según se ha comprobado en los datos recogidos (v. 3.1.1.5, 3.2.2 y 4.2): se ha podido contactar con más del 50 % y más del 60 % de los directores de doblaje y estudios de doblaje implicados, respectivamente. En lo que respecta a los directores de doblaje, cabe hacer hincapié en el hecho de que ninguno de los 2 directores participantes disponía de información acerca de las canciones de las producciones del corpus en la que trabajó (v. Anexo I) y ambos afirmaron en el cuestionario que las canciones no habían sido traducidas. Sin embargo, al contrastar los datos proporcionados por Roberto Cuenca Rodríguez y María José Rodríguez de Cárcer, que estuvieron implicados en el mismo proceso traductor de 5 producciones, los datos difieren: mientras que la traductora afirma que le fue encargada la traducción de las canciones, el director de doblaje confirma que no se tradujo ninguna canción bajo su dirección (v. 3.2.2).[138] Con respecto al único agente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[138] Debido a que no ha sido posible contactar con el traductor de las producciones en las que trabajó la directora de doblaje María Jesús Nieto Riva, no se han podido corroborar estos mismos datos con sus producciones (v. Anexo I, Anexo VIII. 4.5 y Anexo VIII. 4.7).

especializado participante de un estudio de doblaje, resulta interesante el hecho de que, por un lado, decidiese no revelar su identidad en el presente estudio y, por otro lado, que confirmase que en todas las producciones en las que participó su estudio de doblaje se tradujeron las canciones al español, información que difiere de la de los datos contrastados con el corpus de investigación y con otros participantes en el estudio.[139]

Finalmente, el análisis de la participación de las distribuidoras como parte final de la cadena de montaje es revelador. Aunque se ha localizado al 55 % de ellas, ningún agente especializado se ha mostrado interesado en participar en el presente estudio, de manera que no se conocen las perspectivas y percepciones que las empresas distribuidoras tienen del proceso traductor como últimos eslabones de la cadena de producción. Sin embargo, y pese a que en este estudio se los considera agentes indirectos en el proceso traductor, ya que no trabajan directamente en él, según los datos presentados son los eslabones de la cadena que toman las decisiones finales y, por tanto, los responsables directos del producto final que se comercializa y que llega a los receptores (v. 1.2.3).

4.3.2. Discusión: la traducción de canciones en las producciones audiovisuales

4.3.2.1. Caracterización y contenido musical. Las producciones que conforman el corpus de investigación se caracterizan principalmente por ser películas en las que la música es relevante, ya sea de forma explícita o implícita, y funciona como hilo conductor de temáticas que giran en torno a la reflexión de diferentes problemáticas adolescentes. Más allá de ser elementos decorativos, los personajes se expresan utilizando diálogos y/o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[139] Debido a la confidencialidad de la información aportada por el participante Confidencial 2, no pueden revelarse aquí las producciones en las que su estudio se vio implicado; no obstante, esta información es válida para contrastar el resto de los datos recogidos y extraer las conclusiones pertinentes.

canciones indistintamente como medio de atraer la atención de un receptor que busca verse reflejado en las vivencias de los personajes en pantalla (v. 2.1.2, 2.1.3, 2.1.4 y 2.2.2).

Ya sea para caracterizar a la chica más popular del instituto o para expresar a viva voz que el dinero no lo compra todo, los personajes de las producciones estudiadas deciden hacer uso de canciones para transmitir su mensaje (v. Anexo I). A veces, estas resultan en escenas coreografiadas e inorgánicas propias de los musicales clásicos, típicos del musical como género independiente (v. 3.1.1.4), pero no siempre es así. Más de la mitad de las producciones estudiadas (v. 3.1.1.4) forman parte de otra casuística: las canciones diegéticas interpretadas por los personajes que aparecen en pantalla no son las únicas que funcionan de hilo conductor y medio de expresión. Las canciones que suenan en la radio, las canciones que describen lo que están viviendo los personajes en un momento determinado o, incluso, las canciones que aparecen de fondo casi de manera inapreciable cumplen también con funciones comunicativas elegidas estratégicamente para que aparezcan en un momento y en una forma determinados de la historia (v. 2.1.2, 2.1.3, 2.1.4, 2.2.2, 3.1.1.6 y Anexo I).

Si se comparan los datos recogidos en el corpus con respecto al tipo de contenido musical de las películas analizadas (v. 4.3.1.2), las versiones subtituladas arrojan resultados diferenciados en lo que respecta a las estrategias utilizadas para un tipo u otro de película: si en las de tipo musical no clásico predomina una estrategia de traducción parcial, en las películas con contenido musical de tipo clásico, la tendencia es la de utilizar estrategias de traducción completa. Los datos arrojados por parte de las versiones dobladas, no obstante, son similares entre ambos tipos, ya que usan principalmente estrategias de traducción parcial sin importar el tipo de contenido musical predominante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si contrastamos estos datos con los aportados por los agentes especializados, todos ellos coinciden en que se suele distinguir entre canciones diegéticas y extradiegéticas, y admiten que lo ideal es que se traduzcan aquellas canciones diegéticas estrechamente ligadas a la trama especialmente en producciones con contenido musical de tipo clásico (v. 3.1.1.4, 3.2.2.2 y Anexo I). Además, traductores como María José Aguirre de Cárcer hacen hincapié en el hecho de que, si se traducen las canciones, normalmente se traducen las canciones que son interpretadas por los personajes en pantalla (v. 3.2.2.2 y Anexo VIII. 4.6). Sin embargo, traductores como Álvaro Méndez Orozco opinan lo contrario al afirmar que «la letra de una canción cualquiera no tiene relevancia si el producto no es un musical» (v. Anexo VIII. 4.1), lo cual implica que, si no se trata de una película con contenido musical de tipo clásico, las canciones no tienen por qué traducirse. Ejemplo de ello es la película del corpus que tradujo este traductor, *Jem y los Hologramas* (Chu, 2016) (v. Anexo I), que pese a tener canciones interpretadas en pantalla por los personajes, no fueron traducidas por no considerarse un musical de tipo clásico y, aunque la decisión fue tomada por el cliente, el propio traductor afirma que él está completamente de acuerdo con la estrategia de traducción elegida (v. 3.2 y Anexo VIII. 4.1).

En relación con los datos extraídos respecto al tipo de películas atendiendo a su formato, y pese a contar con las versiones en DVD y/o Blu-ray, más de la mitad de las películas que conforman el corpus fueron creadas para ser emitidas originalmente en cine, frente al resto de películas creadas para ser emitidas originalmente en TV (v. 3.1.1.4 y Anexo I). Si se comparan, por tanto, las estrategias de traducción predominantes en un tipo y otro de películas en las versiones subtituladas, que es la versión que más diferencias aporta entre ambos grupos, se observa que las películas para cine cuentan normalmente con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estrategias de traducción parcial y las películas para TV tienden a usar estrategias de traducción completa.

Atendiendo a los datos aportados por los agentes especializados participantes, es pertinente hacer referencia al desconocimiento general sobre el formato en el que finalmente aparecen las producciones en las que trabajan. Si bien es cierto que en las fases iniciales del proceso se suele informar del formato original para el que en un principio se usarán sus traducciones, pasados los años, les es difícil asegurar si sus traducciones solo han sido las que aparecen en cine y/o TV o si también han usado sus traducciones para las ediciones en DVD y/o Blu-ray, plataformas digitales, etc. (v. 1.2.3, 2.1.5, 2.1.6 y 3.2.2.2). Sin embargo, cabe destacar aquí un dato que apunta María José Aguirre de Cárcer en su entrevista, donde señala que los encargos de traducción de películas para TV suelen contemplar más la traducción de las canciones que los encargos de películas para cine, donde dicha traducción debe de estar muy justificada de cara al cliente o, de lo contrario, se puede ver como un elemento de distracción en pantalla más que como un elemento necesario (v. 3.2.2.2 y Anexo VIII. 4.6). Esto coindice, por tanto, con los datos extraídos del corpus, en el que se aprecia que las películas de TV cuentan con más estrategias de traducción completa que las películas de cine, cuya tendencia es la de usar la traducción parcial, especialmente en lo referente a las versiones subtituladas (v. 3.1.3.5).

4.3.2.2. Distribución y autoría. Los datos extraídos de las producciones audiovisuales analizadas en el presente corpus se basan en las versiones en formato DVD y/o Blu-ray, así como en los testimonios pertenecientes a los agentes originales que participaron en el proceso traductor al español. A falta de datos de autoría que indiquen lo contrario, se supone que estos traductores participaron en las mismas versiones de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción encontradas en los formatos físicos analizados (v. 3.2.2 y 4.2). Sin embargo, como Castro (2001b) indica, todo se basa en un «mero asunto de proveedores» (v. 1.2.3, 2.1.5 y 2.1.6), lo cual puede explicar la falta de información encontrada a la hora de recabar datos con respecto a la traducción y distribución de las producciones estudiadas.

La distribución y los derechos de autor son los factores principales responsables de las modalidades y estrategias aplicadas en la traducción de canciones según la mayoría de los agentes participantes, a los que se unen factores económicos y mediáticos que permiten al cliente encargar una traducción parcial o completa. No obstante, de la información recogida de los participantes se extrae una casuística que normalmente se acompaña de traducciones completas. En las producciones musicales con contenido musical de tipo clásico de relativo impacto mediático, las consideradas películas musicales, la banda sonora siempre se traduce: se doblan las canciones en las películas destinadas a grupos de edad infantil y se subtitulan en el resto. A este respecto, los encargos de traducción de las películas consideradas de clase A, que cuentan con gran presupuesto y con gran expectación mundial, *a priori* se suelen diferenciar del resto de producciones (v. 1.2.1.1 y 1.2.3). La mayoría de los agentes participantes confirma que, aunque normalmente es así, la información que aportan las canciones y la importancia que tienen en la trama son factores claves para que el cliente se decante por una u otra modalidad y estrategia de traducción (v. 3.2.2.2.2). Sin embargo, pese a que en la teoría se confirma este dato, en la extracción de los datos del presente corpus no se han observado estas diferencias.

4.3.2.3. Grupos de destinatarios. La llamada cultura adolescente o *teenage culture* surgida en la década de los cincuenta originó la aparición de nuevas alternativas de consumo para un sector de la población que demandaba más atención por parte de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

industria cinematográfica y de entretenimiento: los adolescentes (v. 2.2.1.1). Películas como *West Side Story* (Wise y Robbins, 1961), *Grease (Brillantina)* (Kleiser, 1978) o *Fiebre del sábado noche* (Badham, 1977) traspasaron la pantalla: no solo se podía disfrutar de sus historias en el cine o en la TV, sino que también se podía escuchar su banda sonora mientras se iba en el coche o se celebraba una fiesta. Las canciones formaban parte intrínseca de la trama y sus destinatarios disfrutaban expresándose y sintiéndose reflejados y representados a través de ellas (v. 2.2.2.2).

Las producciones que conforman el presente corpus de investigación son testigos directos de aquellas películas musicales juveniles que siguen estando hoy en día presentes en el imaginario colectivo (v. Anexo I). Si los adolescentes, como grupo poblacional diferenciado, surgieron a mediados del siglo XX, con el comienzo del siglo XXI este sector de la población experimentó un segundo resurgimiento: las nuevas tecnologías revolucionaron los modos de vida y los adolescentes fueron los primeros en hacerse eco de ello. La aparición del teléfono móvil, Internet, el DVD y el CD, entre otras novedades, provocaron que este sector de la población siguiera reinventándose y creando nuevas formas de expresión (v. 2.2.1.1 y 2.2.1.2). Por ello, no es coincidencia que la elección de las producciones del presente corpus se haya realizado teniendo presente una característica principal: tanto los protagonistas de las historias como los potenciales destinatarios de estas comparten la misma edad vital y, por tanto, las mismas necesidades de expresión e identificación con el mundo que les rodea (v. 3.1.1).

Al concebir la música como parte intrínseca de la trama e hilo conductor de sus historias, resulta interesante comprobar que los resultados con respecto a la traducción de las canciones según el grupo de destinatarios (1 o 2) no difieren en las versiones dobladas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ya que la traducción parcial sigue siendo la estrategia predominante en ambos casos. Sin embargo, las versiones subtituladas arrojan ligeras diferencias: la estrategia más usada en las producciones dirigidas al grupo 1, adolescentes en etapa temprana, es la traducción completa, frente al uso de la traducción parcial para el grupo 2 de destinatarios, adolescentes en etapa media y tardía (v. 4.3.1.2).

Si se comparan estos datos con los extraídos de los agentes participantes se observa que, pese a que la mayoría de ellos reconoce que la estrategia de traducción usada influye en los receptores finales, solo coinciden en el hecho de que la traducción de canciones es necesaria en las películas infantiles destinadas a menores de 12 años, no existiendo tal consenso con respecto al resto de producciones destinadas a otros grupos de edad (v. 3.2.2.2 y 4.2). Sin embargo, el grupo 1 de destinatarios se acerca más a la edad infantil que el grupo 2, hecho que puede explicar por qué este es el grupo que más traducciones completas tiene en sus versiones subtituladas.

Si se contrastan los datos recogidos en el corpus con los datos expuestos por los agentes participantes, se deduce que, en lo que se refiere a las producciones destinadas a un grupo de edad más infantil, se tiene en cuenta el escopo de traducción (v. 1.4.3) en mayor medida que en lo que concierne a los grupos de destinatarios de otras edades, especialmente en las versiones subtituladas de las producciones estudiadas. En contraposición, las versiones dobladas no distinguen grupos de edad y tienden a no traducir en general las canciones en estas producciones audiovisuales. Por ello, la teoría aquí difiere de la práctica (v. 1.4.3.1, 1.4.3.2 y 1.4.3.3.1).

Una traducción funcional es aquella que es coherente con las lenguas de trabajo implicadas y cuyo principal objetivo es cumplir con su escopo, que no es otro que el que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la traducción funcione, sea aceptada y cumpla con las expectativas de sus destinatarios. En otras palabras, en el presente estudio se entiende que el escopo de estas producciones es que el receptor final del TT comprenda el producto traducido en su totalidad (diálogos y canciones) y que este le transmita el mismo mensaje que a los receptores del TO (v. 1.4.3.2). Teniendo en cuenta esto, se pueden extraer dos conclusiones con respecto a las películas estudiadas:

- No se ha tenido en cuenta el escopo de traducción concebido en el presente estudio, ni en la mayoría de las películas en versión doblada ni en lo que respecta al grupo 2 de destinatarios en las versiones subtituladas (v. 3.1 y 4.1).
- Se ha tenido en cuenta el escopo de traducción concebido en cada encargo de traducción a nivel individual, donde el escopo ha atendido más a cuestiones económicas y/o mediáticas que a cuestiones de significado (v. 1.2.3, 2.2.2.2, 3.2.2 y 4.2).

4.3.2.4. Tendencia y hábitos de consumo. Las nuevas tecnologías marcaron la transición del siglo XX al siglo XXI: si la primera década se caracterizó por la consolidación de la telefonía móvil, el DVD e Internet en la mayoría de los hogares, a partir del 2010 las redes sociales y las plataformas digitales terminaron de consolidar unas nuevas formas de comunicación y entretenimiento caracterizadas por la rapidez e inmediatez en su consumo (v. 2.1.5).

El DVD, además, supuso un cambio sin precedentes en la relación existente entre receptores y productos audiovisuales. Por primera vez, los usuarios contaban con una interfaz rápida y podían elegir aspectos antes impensables como, por ejemplo, seleccionar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una película con subtítulos o cambiar la lengua del audio, además de poder disfrutar de los subtítulos o del audio en otra lengua no solo en la TV, sino también en el ordenador; la calidad de imagen superaba a la de los ya antiguos VHS y esta no sufría deterioro con el paso del tiempo ni con el uso (v. 2.1.5).

Los subtítulos, por tanto, llegaron para quedarse: la digitalización de la imagen y la implantación de *softwares* específicos de subtitulado se empezaron a concebir como parte del día a día de las producciones audiovisuales que se consumían en los hogares españoles y dejaron de ser exclusivas de las salas de arte y ensayo, donde una parte marginal de la sociedad con un nivel intelectual más elevado solía disfrutar de ellos. (v. 1.2.2 y 2.1.5).

Consecuentemente, no es de extrañar que la traducción completa mixta en la traducción de películas con contenido musical, en las que los diálogos son doblados pero las canciones son subtituladas, sea la opción preferida en primera instancia por parte de la mayoría de los académicos y especialistas en el campo: supone grandes ventajas de tiempo y coste con respecto al doblaje y cumple con la misma función cubriendo las expectativas de los potenciales destinatarios (v. 1.4, 2.1.5 y 2.1.7).

No obstante, según los datos recogidos tanto del corpus de investigación como de los agentes participantes, la tendencia al alza de la traducción completa mixta de las producciones audiovisuales con contenido musical es solo una realidad en la teoría, ya que en la práctica no es la norma (v. 1.4, 2.1.5, 2.1.6, 3.1.2, 3.1.3, 3.2.2.2, 4.1, 4.2 y 4.3.1). Pese a que las evidencias en papel concluyen que la traducción completa mixta con diálogos doblados y canciones subtituladas es la estrategia más aceptada tanto por especialistas como por consumidores, y con cada vez más plataformas digitales en el mercado que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

apuestan por mejorar sus contenidos diariamente, el hecho es que los diferentes eslabones que conforman la cadena de producción no siempre permiten su realización (v. 1.2.3).

En concreto, la evolución y tendencia en torno a la traducción de canciones plantea acuerdos y cesiones que no están consensuadas en todos los casos. La falta de normativas y directrices internas estandarizadas se une a la interpretación subjetiva de la relevancia de una canción para la trama y, por tanto, de su susceptibilidad para ser traducida si el encargo así lo requiere (v. 1.2.3 y 2.2.2.2). Por ello, la mayoría de los agentes participantes coinciden en que la traducción de canciones no ha sufrido cambios significantes en los últimos veinte años. Si bien es cierto que ha vivido diferentes tendencias que pueden considerarse incluso extremas (o se traducían todas las canciones sin importar su contenido o no se traducía ninguna), la tónica actual apunta a que queda aún mucho recorrido para que la teoría iguale a la práctica (v. 3.2.2.2 y 4.3.1.3).

4.3.2.5. La relevancia de las canciones en la traducción de películas

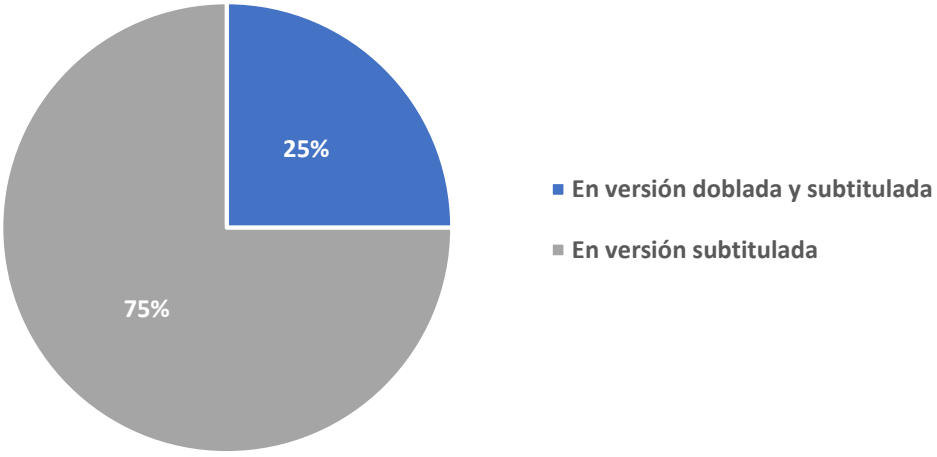
4.3.2.5.1. Diferencias en la traducción de canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas. De acuerdo con la información obtenida en el presente estudio, el primer problema a la hora de traducir las canciones en los productos audiovisuales está ligado principalmente a cuestiones de autoría y distribución (v. 1.2.3, 2.1.5, 2.1.6, 3.2.2.2.1 y 3.2.2.2.2). Sin embargo, según se muestra en la Figura 96, los datos recogidos apuntan a que de las 16 películas del corpus que cuentan con una traducción completa, solo 4 de ellas (25 %) tienen una traducción completa tanto en las versiones dobladas como en la subtitulada, mientras que a las 12 películas restantes (75 %) solo se les ha aplicado una traducción completa en las versiones subtituladas, dejando las canciones sin traducción en las versiones dobladas (v. 3.1.3.1).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por tanto, la cuestión que cabe plantearse es la razón subyacente a estas diferencias, ya que, a tenor de los datos recogidos, es inexplicable por qué las versiones dobladas no cuentan con las mismas estrategias de traducción que las versiones subtituladas, comercializadas en España por las mismas distribuidoras y, en un principio, con las mismas restricciones de autoría que las versiones dobladas.

Figura 96.

Películas con traducción completa (tipo 1 y tipo 2) en versión doblada y en versión subtitulada



4.3.2.5.2. Caracterización de la producción audiovisual a través de la música y de las canciones. Tanto para los académicos especializados que han sido consultados como para los agentes participantes en el estudio, las canciones diegéticas y extradiegéticas aportan una información diferenciada del producto audiovisual (v. 1.4.3.3.1, 2.1.2 y 3.2.2.2.1).

Ambos grupos confirman que existe una clara distinción a la hora de traducir las canciones diegéticas y extradiegéticas. Por un lado, afirman que se suelen traducir las canciones diegéticas ligadas a la trama, especialmente las canciones interpretadas por los personajes; en otras palabras, «si no se cantan, no se traducen» (v. Anexo VIII. 4.6). Por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otro lado, en lo que concierne a las canciones extradiegéticas, la tendencia suele ser la opuesta: este tipo de canciones, que a menudo aparecen en segundo plano para crear ambiente en la escena, no se traducen al considerarse que no aportan la misma carga informativa que las canciones diegéticas (v. 2.2.2.2). Sin embargo, los datos extraídos del corpus apuntan a una realidad distinta especialmente en lo referente a las versiones dobladas estudiadas, donde la mayoría de las canciones (88 %) no están traducidas, independientemente de que sean canciones diegéticas o extradiegéticas (v. 4.1.1).

En relación con el híbrido considerado en el presente estudio, canciones diegética-extradiegéticas, esta opción no es contemplada por ningún grupo. Solo se suele definir el papel de una u otra sin tener en cuenta que las canciones son elementos dinámicos y cambiantes, al igual que las escenas, y, en función del momento, una misma canción puede tener mayor o menor relevancia en la producción (v. 1.4.3.3.2.1). Los datos recogidos del corpus, por tanto, indican que no se ha traducido ninguna de las canciones diegética-extradiegéticas en las versiones dobladas y solo el 17 % de ellas cuentan con una traducción en las versiones subtituladas.

En cuanto a la caracterización de las canciones, la distinción presentada por Low (v. 1.4.3.3.2.1) en torno a la importancia de la letra (canciones logocéntricas) frente a la música (canciones musicocéntricas) abre el debate sobre qué se considera una canción relevante para la trama y, por tanto, susceptible de ser traducida. Si bien es cierto que la relevancia de las canciones reside en la importancia de estas en relación con la trama que se está desarrollando, no se puede concebir una película como un todo si se perciben las escenas como elementos aislados. Según las evidencias recogidas en el presente estudio, la importancia de las canciones no reside únicamente en su influencia directa en la trama

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

general ya que, de una forma u otra, todo influye. Además de contar una historia principal, las canciones pueden contener chistes verbales, pueden estar elegidas específicamente para que se escuchen por encima de la instrumentación que las acompaña o pueden estar creadas para aportar matices a una escena independientemente de que la canción esté interpretada o no (v. 1.4.3.3.2.1 y 2.2.2.2). Pese a la afirmación de Low «songs needs voices singing words» (2017, p. 4), los datos extraídos apuntan a que la realidad es que se atiende más al hecho de que una canción sea o no interpretada que a que la canción sea más logocéntrica o musicocéntrica.

Según los datos recogidos, existe un consenso bastante generalizado y diferenciado en torno a las películas con contenido musical de tipo clásico y con contenido musical de tipo no clásico. El primer grupo, es decir, los musicales clásicos en los que los diálogos se presentan en forma de canciones, la opinión es unánime: las canciones transmiten el mensaje que expresan los personajes y, por tanto, deben ser traducidas. Sin embargo, con respecto al segundo grupo, las canciones que aparecen en producciones en las que los diálogos no están necesariamente cantados, pero en las que se utiliza la música como instrumento de comunicación por parte de los personajes, las opiniones son diversas (v. 3.2.2.2.1 y 4.2). Sin embargo, dejando a un lado la teoría y observando los datos reales recogidos del corpus de trabajo, la tendencia es que no se traduzcan las canciones ni en las películas con contenido musical de tipo clásico ni en las de tipo no clásico, especialmente en las versiones dobladas. En las versiones subtituladas, el mayor porcentaje de canciones traducidas son las canciones narrativas (71 %), siendo las canciones de fondo aquellas menos traducidas no solo en las versiones subtituladas, sino también en las versiones dobladas (0 %) (v. 3.1.1.7 y 4.2).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

***4.3.2.5.3. Interferencias*.** Debido a que la tendencia general en la traducción de canciones en las películas del corpus es subtitularlas (v. 4.1.1), cabría pensar que la falta de traducción de canciones en muchas de las películas es porque existen interferencias que lo impiden como, por ejemplo, las interferencias de estas con diálogos o texto en pantalla, como en el caso de los créditos finales. Sin embargo, menos de un cuarto de las canciones (24 %) que conforman el corpus interfieren con diálogos y solo el 7 % del total interfiere con los créditos finales (v. 3.1.1.9.2, 4.1 y 4.3). A pesar de todo, el 7 % del total de las canciones que cuentan con alguna interferencia están traducidas en las versiones dobladas y el 28 % en las versiones subtituladas. En definitiva, la mayoría de las canciones que conforman el corpus de investigación no cuentan con elementos que impidan su traducción ni interfieran en ella para una correcta aparición en pantalla.

***4.3.2.5.4. Escopo y función*.** El escopo y, por tanto, la función principal de las producciones del presente corpus, están estrechamente ligados con los receptores de estas. El emisor del proceso traductor (el cliente que comienza el proceso traductor encargando la traducción del producto y, consecuentemente, el traductor que emite en la práctica el mensaje) parte con una intención que en principio se adapta a sus necesidades temporales, locales o culturales, pero no necesariamente a las de los receptores finales, que pueden contar con otras necesidades y expectativas (v. 1.2.3, 1.4.3.1, 1.4.3.2 y 2.2). Estas expectativas van acompañadas por la lealtad hacia el TO: la función última del TT es transmitir las mismas intenciones comunicativas del autor original (v. 1.4.3.2). Si el autor original ha creído relevante que aparezcan una serie de canciones en pantalla, por tanto, estas canciones son relevantes también en la versión traducida. Los datos recogidos en el presente trabajo indican que los encargos de traducción no siempre tienen en cuenta la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

función con respecto al receptor y se centran más en la intención inicial del encargo, especialmente en las producciones con contenido musical que no van dirigidas a grupos de edad infantil.

4.3.2.5.5. Expectativas del emisor y del receptor: sagas de películas. Las producciones audiovisuales con contenido musical de tipo clásico suelen crear sus propias canciones y, por tanto, la concepción de estas como parte del mensaje de la trama es indiscutible (v. 3.1.1.4 y 3.2.2.2). Sin embargo, en las producciones musicales con contenido de tipo no clásico, a menudo se suelen utilizar canciones que no han sido creadas específicamente para la trama y que, en ocasiones, forman parte del imaginario popular, pese a estar integradas en la historia y, por ende, formar parte también del mensaje que quiere transmitirse (v. 1.4.3.3.1 y 2.2.2.2). Los datos recogidos apuntan a que estas canciones, que en opinión del emisor (cliente y/o traductor) no son importantes para la trama pese a ser logocéntricas, no son relevantes y, por tanto, no se deben traducir ya que solo servirían para enturbiar la imagen (v. 3.2.2.2 y 4.3.1.3).

Las expectativas del receptor con respecto a la traducción de canciones se suelen percibir con relación a dos puntos de vista opuestos (v. 2.2.2.2). Por un lado, autores como DeNora y Susam-Saraeva (DeNora, 2000, p. 7; Susam-Saraeva, 2015, pp. 47-49) apuntan que la música sirve de elemento conductor emocional que puede transportar a sus receptores de un lugar emocional a otro. Por ello, Susam-Saraeva (2015, p. 48) concluye que:

> If that is indeed the case, when it comes to songs in foreign languages, what could be better than leaving the lyrics unstranslated? Listening to songs in their original languages, with no accompanying translation available would certainly amplify the

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> sense of being carried away to distant lands, slightly akin to consuming foreign landscapes without a tourist guide or a guidebook − certainly more adventurous and exciting, but at the same time, lacking the full appreciation and interaction afforded by them.

De hecho, la autora observa que muchos fans prefieren permanecer:

> Ignorant of the meaning of the original lyrics …, lets they find them too trivial, laughable, nonsensical or disappointing for their own tastes. It is not uncommon for people to feel alienated from a favourite foreign song, as they had known it, once the find out the lyrics' meaning. (Susam-Saraeva, 2015, p. 45)

Según ella, esto permite incluso que el receptor haga volar su imaginación creando nuevas historias que acompañen a la melodía que está escuchando. Una canción puede comprenderse, por tanto, con solo sentir lo que Desblache (2021, p. 60) denomina «the vibes of the song»; una canción sirve como complemento *(supplement)* que ayuda a terminar de completar el producto audiovisual, sin importar en realidad el significado que contiene la letra (v. 2.2.2.2).

Por otro lado, estudios como los realizados por Desblache (2021, p. 61) revelan que los receptores jóvenes están cada vez más interesados en comprender la letra de las canciones que escuchan y no dudan en utilizar las nuevas tecnologías y, en concreto, las redes sociales para ello (v. 2.2.2.2). El fenómeno fan, no obstante, se caracteriza por estar conformado por receptores que «are not passive recipients, but often highly active producers» (Susam-Saraeva, 2015, p. 136).

En cuanto a las películas que forman parte de sagas, las expectativas en torno a la traducción de canciones cobran aún más importancia. Si bien los datos recogidos de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

agentes participantes reflejan que contaron con todo el material necesario y dispusieron desde el comienzo de bases terminológicas que daban coherencia a todas las producciones que conformaban tanto las películas de sagas como las películas individuales, los datos extraídos del corpus reflejan otra realidad. La Tabla 110, la Tabla 111, la Tabla 112, la Tabla 113 y la Tabla 114 muestran las modalidades de traducción aplicadas a las 5 sagas presentes en el corpus de investigación (v. Anexo I).

La Tabla 110 indica que solo se tradujeron la mayoría de las canciones en 2 de las 3 películas en las versiones subtituladas y no se tradujeron las canciones de ninguna de las películas en las versiones dobladas, a excepción de 2 canciones. En la Tabla 111, existen ligeras diferencias al respecto: se tradujeron la mayoría de las canciones tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas en la primera película de la saga, no siendo así en las otras 2 películas restantes, en las que solo se tradujeron las canciones en las versiones subtituladas. La Tabla 112, sin embargo, muestra que no se tradujeron ninguna de las canciones ni en las versiones dobladas ni en las subtituladas, a excepción de varias canciones en las versiones dobladas que se doblaron al español en 2 de las 3 películas de la saga. En cuanto a la Tabla 113, se tradujeron las canciones en las versiones subtituladas, pero no en las versiones dobladas. Finalmente, con respecto a la última saga, la Tabla 114 muestra que las canciones de la última película de la saga cuentan con traducción tanto en la versión doblada como en la subtitulada, en contraposición a las primeras 2 películas de la saga, que cuentan con las canciones traducidas en las versiones subtituladas, pero no en las dobladas.

Al contrastar estos datos con los aportados por los 3 agentes especializados participantes en el presente estudio involucrados en sus traducciones, las contradicciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son evidentes: la traductora María José Aguirre de Cárcer confirma que tradujo las canciones de todas las sagas en las que participó (v. Anexo I) y, en principio, las traducciones eran para las versiones dobladas de las mismas, si bien el director de doblaje de estas, Roberto Cuenca Rodríguez, no aporta la misma información. De las otras sagas restantes (v. Anexo I), solo se cuenta con datos ajenos al corpus por parte de la directora de doblaje María Jesús Nieto Riva, que afirma que las canciones de las películas de la saga en la que trabajó (v. Figura 93) no tenían traducción en las versiones dobladas (v. 3.2.2.2, 4.2, 4.3.1.3, Anexo VIII. 4.5, Anexo VIII. 4.6 y Anexo VIII. 4.7).

Por tanto, pese a ser sagas caracterizadas en su mayoría por tener contenido musical de tipo clásico,[140] los resultados no son concluyentes ni se observa aquí ninguna tendencia diferenciada con respecto al resto de películas del corpus. La relevancia de la traducción de las canciones en las sagas es, en teoría, un hecho, pero en la práctica, la realidad no demuestra lo mismo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[140] A excepción de 2 de las películas de la saga *Una cenicienta moderna* (Santostefano, 2008 y 2011; Johnston, 2016), consideradas de tipo no clásico (v. Anexo I).

Tabla 110.

Traducción de las canciones en la saga The Cheetah Girls

DVD	Título en español	Total de canciones	Versión doblada				Versión subtitulada	
		Número de canciones	Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	21	1	1	0	19	15	6
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	20	0	0	0	20	0	20
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	14	0	0	0	14	9	5

Nota. (Scott, 2003; Ortega, 2006a; Hoen, 2008).

Tabla 111.

Traducción de las canciones en la saga High School Musical

DVD	Título en español	Total de canciones	Versión doblada				Versión subtitulada	
		Número de canciones	Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción
DVD10	*High School Musical*	24	1	0	22	1	22	2
DVD13	*High School Musical 2*	17	1	0	0	16	16	1
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	24	0	0	0	24	19	5

Nota. (Ortega, 2006, 2007 y 2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 112.

Traducción de las canciones en la saga Una cenicienta moderna

DVD	Título en español	Total de canciones	Versión doblada				Versión subtitulada	
		Número de canciones	Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	23	1	0	0	22	0	23
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	46	4	0	0	42	6	40
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	25	0	0	0	25	0	25

Nota. (Santostefano, 2008 y 2011; Johnston, 2016).

Tabla 113.

Traducción de las canciones en la saga Camp Rock

DVD	Título en español	Total de canciones	Versión doblada				Versión subtitulada	
		Número de canciones	Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción
DVD16	*Camp Rock*	26	0	2	0	24	25	1
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	19	0	1	0	18	15	4

Nota. (Diamond, 2008; Hoen, 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 114.

Traducción de las canciones en la saga Los descendientes

DVD	Título en español	Total de canciones	Versión doblada				Versión subtitulada	
		Número de canciones	Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad traducción
DVD28	*Los descendientes*	11	0	0	0	11	9	2
DVD31	*Los descendientes 2*	12	0	0	0	12	9	3
DVD32	*Los descendientes 3*	11	0	0	10	1	10	1

Nota. (Ortega, 2015, 2017 y 2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Conclusiones

La hipótesis principal de la que partía la presente tesis doctoral era que las producciones audiovisuales musicales juveniles traducidas del inglés al español a lo largo del siglo XXI contienen canciones que se han doblado, subtitulado o se han dejado sin traducir independientemente de la trama debido a factores económicos, personales, normativos y/o de distribución. Los resultados presentados tanto en el estudio estadístico como en el estudio contextual corroboran en su totalidad esta hipótesis.

Los objetivos específicos 5 y 7 llevados a cabo en el presente trabajo (v. Introducción. 2) demuestran la confirmación de la hipótesis en el análisis del corpus elegido, donde las 32 películas seleccionadas han servido de objeto para el estudio de las modalidades de traducción utilizadas en la traducción de las canciones así como para el estudio de las estrategias de traducción utilizadas en la traducción del inglés al español de las producciones audiovisuales musicales estadounidenses destinadas al público juvenil distribuidas en España desde el año 2000 hasta la actualidad, en sus versiones dobladas y subtituladas. Si se compara el volumen de canciones traducidas en relación con las versiones dobladas y subtituladas de las producciones audiovisuales estudiadas en el presente trabajo de investigación, de las 784 canciones analizadas, solo al 12 % de ellas se les ha aplicado alguna modalidad de traducción en las versiones dobladas, frente al 31 % en las versiones subtituladas (v. 3.1.2.1). Pese a que las versiones subtituladas a lo largo del siglo XX solían estar destinadas a grupos marginales con mayor nivel cultural (v. 1.2.2.2), el 100 % de las películas analizadas cuentan con versiones tanto dobladas como subtituladas. No obstante, en el presente estudio las versiones subtituladas son las que han aportado más información en relación con la traducción de canciones en las producciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

audiovisuales con contenido musical. Consecuentemente, además, los datos extraídos concluyen que la modalidad de traducción aplicada, tanto si son versiones dobladas como subtituladas, es el subtitulado interlingüístico inglés-español con una traducción para ser leída (v. 4.3.1.1).

En relación con los factores responsables a la hora de no traducir las canciones, los datos recogidos para el análisis del objetivo específico 6 muestran que el estudio contextual del proceso traductor de las producciones audiovisuales analizadas confirma además la hipótesis sostenida en un inicio con relación a la labor de los agentes especializados: en la mayoría de los casos, las elecciones de traducción son ejecutadas de forma arbitraria e individualmente en cada caso y es el cliente el que toma la decisión final y el traductor el que la acata. La actuación del traductor se encuentra siempre limitada y constreñida a factores económicos, mediáticos, de formato e, incluso, de autoría. Los agentes especializados participantes en el estudio responsabilizan unánimemente de la traducción final a las distribuidoras y productoras encargadas de comercializar el producto (v. 3.2.2.2).

Siguiendo con las otras dos hipótesis secundarias que apuntaban a que tanto las canciones diegéticas como las canciones extradiegéticas formaban parte de la trama y, por tanto, la función principal de la traducción de textos musicales es transmitir el mismo mensaje del TO a los destinatarios del TT, los datos extraídos concluyen que, si bien en la teoría presentada las hipótesis quedan confirmadas, en la realidad no siempre se ponen en práctica. Los resultados obtenidos relacionados con los objetivos específicos 1, 2 y 4 así lo indican.

En el refranero popular, se repite habitualmente el dicho «Una imagen vale más que mil palabras». Al igual que las imágenes, el arte puede expresarse en más de un sentido. Si

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se toma la música como ejemplo de ello, «music relies on our hearing, our somatic feeling, as well as the visual presentation» (Minors, 2021, p. 15). Hasta hace unos años, la investigación en torno a la traducción de canciones se había visto ligada a los textos operísticos y a las obras musicales clásicas cuyas historias se narraban prácticamente en su totalidad a través de canciones (v. 1.4). Las relaciones estudiadas entre texto, imagen y música estaban restringidas, por tanto, a un exclusivo grupo de destinatarios con unos rasgos bastantes marcados (poder adquisitivo, conocimiento de lenguas, alta capacidad intelectual, etc.) (v. 1.2).

Sin embargo, el siglo XXI trajo nuevas modalidades de difusión audiovisual. La aparición de Internet y el *boom* de las nuevas tecnologías supuso un antes y un después, especialmente para los destinatarios adolescentes. La oferta era cada vez más amplia y llegaba más fácilmente a todos los hogares del mundo sin distinción de clases sociales o nivel adquisitivo. Los estrenos audiovisuales a nivel mundial comenzaron a ser más frecuentes y las redes sociales trajeron consigo un consumo masivo de contenidos elaborados por y para grupos específicos de destinatarios. En este contexto global, la música empezó a entenderse como un elemento que, lejos de ser un elemento aislado, formaba parte de un conjunto y, consecuentemente, debía tratarse de acuerdo con él (v. 2.2).

Pese a que la música tiene carácter de lenguaje universal (v. 1.4.2.2), que cruza fronteras transmitiendo lo concebido en su partitura original, lo cierto es que los elementos verbales que la componen no gozan de la misma suerte (v. 1.4.3.3.2.3). Según Minors (2021, pp. 8-9):

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> [s]ince the 1990s and the translational turn, the 2000s with the performative turn, and the 2010s with the transmedial turn, scholars working within music, whether musicians, musicologists, linguists, among other field[s] in the humanities, have begun to ask about the identity, agency, voice and role music has in projecting meaning beyond words.
>
> Sin embargo, pese a que una canción va más allá de las palabras, los elementos verbales son claves en su concepción. (2021, p. 18)

Por tanto, la información presentada en este trabajo sugiere que los textos musicales pueden llegar a ser universales siempre que se tenga en cuenta su escopo de traducción y se respeten sus contextos comunicativos; en definitiva, las canciones podrán traspasar fronteras de forma exitosa siempre que se tengan en cuenta las necesidades de sus destinatarios (v. 1.4.3).

La escasez de estudios exhaustivos y variados en torno a la traducción de canciones hasta hace pocas décadas puede haberse debido a varios factores. Por un lado, a la falta de un consenso entre lo que se conoce como traducción, reescritura o adaptación (v. 1.4.3). Por otro lado, a los recelos aún existentes en ahondar en el análisis de la letra de las canciones en los estudios sobre música, donde se le concede más importancia a la instrumentación, dejando en segundo plano a la letra que la acompaña (Susam-Saraeva, 2015, pp. 8-9). Sin embargo, los datos extraídos en el presente trabajo se inclinan a concebir como factor principal del problema a la falta de estudios en torno al análisis de las relaciones existentes entre la música y la cultura:

> Which are rare to find within that discipline, as the historiography of Western art music clings ‘to the counterintuitive assumption that music and culture are

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> separate'…. Music, however, is a 'social construct …, something that ha[s] to be understood both socially and culturally' …, and, I would add, transculturally. (Susam-Saraeva, 2015, pp. 9-10)

En definitiva, estudios que profundicen en las relaciones que se establecen entre la música, esto es, las canciones como parte de una cultura determinada, y sus destinatarios, como integrantes de ella, son altamente necesarios a la hora de entender el escopo de traducción en cada contexto comunicativo (v. 1.4.3, 2.1 y 2.2). Los datos recogidos en relación con el objetivo específico 3 así lo demuestran.

Low (v. 1.4.3.3.2.3) entiende el proceso de creación de la traducción de una canción como una travesía en barco, donde el traductor, como responsable de trasmitir el escopo de traducción, debe procurar que el navío (la canción de la que se le ha encargado su traducción) llegue al puerto de destino (a sus destinatarios finales) con la esencia del mensaje del original. La metáfora de aguas turbulentas y desafíos en el camino de la que habla Low retrata fielmente el proceso traductor que conlleva el hecho de qué y cómo traducir una canción cuyos elementos verbales no cruzan las fronteras tan exitosamente como las notas musicales o, incluso, las imágenes que los acompañan. Los datos recogidos sugieren que, aunque en la teoría esta metáfora tiene un sentido definitorio y esencial a la hora de comprender el proceso traductor de los textos musicales, desafortunadamente, en la realidad no es así.

El objetivo general de la presente tesis doctoral era estudiar el proceso traductor del inglés al español de las canciones incluidas en las producciones audiovisuales musicales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI para analizar las razones exógenas y endógenas al traductor que subyacían a la elección de su traducción o de su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

falta de traducción. Lo anteriormente expuesto y los datos recogidos confirman que se ha podido cumplir la realización de este objetivo.

La información recopilada y presentada en el apartado centrado en el estado de la cuestión del presente trabajo, relacionada con los objetivos específicos 1, 2 y 4, sugiere, además, que la mayoría de los estudios dedicados a la traducción de textos musicales exploran las relaciones existentes entre música, texto e imagen de forma unilateral. Se enfocan casi exclusivamente en el qué se debe traducir en una canción y, comparativamente, cómo se traducen las canciones atendiendo a su escopo de traducción en un contexto determinado (v. 1.4.3). Por ello, el presente estudio ha analizado otras cuestiones normalmente olvidadas a la hora de concebir el escopo de traducción, desarrollando así los objetivos específicos 6 y 7 planteados en un inicio. En definitiva, se han analizado el cómo (doblaje y/o subtitulado), el dónde (tipos de películas, caracterización y características de las producciones y de las canciones e interferencias), el cuándo (grupos de destinatarios, duración y cronología de las producciones) y el porqué (el proceso traductor) se traducen o no las canciones atendiendo a su función última dentro de las producciones audiovisuales musicales juveniles a lo largo del siglo XXI.

El cómo: ¿doblaje o subtitulado?

Según se ha indicado anteriormente en relación con las hipótesis planteadas al inicio del presente trabajo, las versiones subtituladas de las películas analizadas son las que han contado con un número mayor de canciones traducidas. La información extraída especialmente de la entrevista y de las encuestas realizadas a los agentes especializados que participaron en el proceso traductor de las producciones analizadas en el corpus, así

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como en el análisis de los resultados del corpus de investigación (v. 3.2.2, 4.1, 4.2 y 4.3) sugieren las siguientes conclusiones:[141]

- **Ratificación de las estrategias de traducción de canciones en subtítulos de DVD presentadas en el estudio piloto de Franzon** (v. 1.4.3.3.3.4). Los datos extraídos del corpus confirman la teoría de Franzon en relación con las estrategias utilizadas en el subtitulado de canciones en DVD. Los datos recopilados concluyen que la tendencia general es la de traducir los diálogos y no las canciones en formato de DVD y/o Blu-ray. Pese a que el estudio de Franzon hace referencia a producciones audiovisuales con contenido musical escogidas al azar (en las que también se encontraban además de películas musicales, conciertos y óperas), sin estar dirigidas a grupos de destinatarios determinados o a una franja temporal concreta, los datos extraídos del presente corpus de investigación apuntan las mismas conclusiones: la traducción parcial (tipo I) es la estrategia más utilizada en las producciones distribuidas en DVD y/o Blu- ray y, en los casos en los que existe una traducción completa, esta es mixta (diálogos doblados y canciones subtituladas). Además, cuando se subtitulan las canciones, se realizan sin rasgos de cantabilidad evidentes (v. 4.3.1.1).
- **Incongruencias en la distribución de DVD y Blu-ray de las versiones dobladas y subtituladas**. Cuando se distribuyen las versiones dobladas en DVD y Blu-ray normalmente se adquiere la pista sonora traducida realizada para cine y/o TV, pero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[141] Nótese que las conclusiones extraídas en el presente estudio con relación a la distribución en DVD y/o Blu-ray de las producciones estudiadas son solo conjeturas basadas en los datos extraídos del corpus y la información recopilada de los agentes especializados participantes, así como de la literatura consultada. Debido a que ningún agente especializado indirecto ha participado en el presente trabajo de investigación, los datos aportados relativos a los agentes indirectos no han sido corroborados.

no el TT que aparece en pantalla (rótulos y/o subtítulos de las canciones). Consecuentemente, la distribuidora encarga de nuevo la traducción completa solo para las versiones subtituladas del DVD y/o Blu-ray, lo que explica que las versiones subtituladas de las producciones estudiadas sean las que cuenten con más canciones traducidas.

- **Falta de revisión en los aspectos técnicos de DVD y Blu-ray**. Las canciones no gozan de gran importancia a la hora de configurar los aspectos técnicos en DVD y Blu-ray. Las películas que cuentan con las canciones traducidas en las versiones subtituladas podrían haber utilizado esta misma traducción en las versiones dobladas. El hecho de que esto no haya ocurrido en la mayoría de los casos en los que se presenta esta casuística en las producciones estudiadas sugiere que las distribuidoras no suelen dedicar el tiempo suficiente al tratamiento y configuración de las producciones audiovisuales que lanzan al mercado, obligando al usuario de este tipo de productos a que tenga que ahondar si en la versión subtitulada del producto que ha adquirido están o no traducidas las canciones y, consecuentemente, activar o desactivar su traducción continuamente en el caso de que esta finalmente exista. Sin embargo, esta solución, pese a ser la más rápida, puede suponer problemas adicionales. El utilizar la traducción de las canciones realizadas para las versiones subtituladas en las versiones dobladas implicaría, además, posibles inconsistencias e incongruencias en las decisiones de traducción para ambas versiones, que podrían incluso confundir más que ayudar al destinatario final. Por ello, la utilización de la traducción de las canciones de una versión a otra supondría

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una nueva revisión entre la traducción para la versión doblada y la subtitulada y, con ello, la inversión de recursos adicionales.

- **El subtitulado cada vez cobra más importancia en las producciones audiovisuales.** Se ha observado una evolución en torno a la aceptación del uso de subtítulos en producciones audiovisuales destinadas al público juvenil durante el siglo XXI en contraposición al siglo XX. Los grupos minoritarios que disfrutaban de las producciones en versión original subtitulada han dado lugar a destinatarios cada vez más jóvenes que en muchas ocasiones priorizan el consumo de las versiones subtituladas frente a las dobladas, especialmente en producciones con contenido musical. Por ello, las versiones subtituladas estudiadas cuentan con más canciones traducidas que las dobladas. Además, el hecho de que la opción preferida sea el subtitulado interlingüístico a la hora de traducir canciones tanto en las versiones subtituladas como en las dobladas ratifica esta evolución.

El dónde: tipos de películas, caracterización y características de las producciones y de las canciones e interferencias

- **Diferenciación de estrategias de traducción según el tipo de producción**. Tanto las versiones dobladas como las versiones subtituladas utilizan una traducción preferentemente parcial en las *teen music movies* y en las películas con contenido musical de tipo no clásico; en contraposición, en las *teen music TV movies* y en las películas con contenido musical de tipo clásico, la estrategia de traducción predominante es la traducción completa, especialmente en lo que respecta a las versiones subtituladas (v. 4.3.1.1). Estos datos confirman lo indicado principalmente por los agentes participantes en el presente trabajo (v. 3.2.2.2, 4.2,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.3 y 4.3.2): por un lado, lo expuesto por agentes especializados como María José Aguirre De Cárcer (v. Anexo VIII. 4.6), que aseguraba que en los encargos para TV era más frecuente la traducción de canciones que en los encargos de películas para cine y, por otro lado, la tendencia a prestar más atención a las canciones que forman parte de las películas con contenido musical de tipo clásico frente a las películas que no lo son.

- **No existe un análisis profundo a la hora de caracterizar las producciones a través de la música**. Los datos extraídos indican que no se suele realizar un análisis exhaustivo en relación con el conjunto de canciones diegéticas (71 %), las canciones extradigéticas (21 %) y el híbrido presentado en este estudio, canciones diegética-extradiegéticas (8 %), a lo largo del proceso traductor. El análisis del corpus (v. 3.1.1.6, 3.1.2.3, 4.1, 4.3.1 y 4.3.2.5.2) revela que lo habitual es tener en cuenta, en primer lugar, las canciones diegéticas interpretadas por los personajes que aparecen en pantalla, sin ningún consenso definido a la hora de tratar al resto de canciones de las producciones (diegéticas, extradiegéticas y/o diegética-extradiegéticas). Además, el hecho de que no haya estudios más detallados acerca del híbrido de ambos tipos indica la distinción simplista entre un tipo y otro, sin considerar las canciones híbridas que pueden estar traducidas en unas escenas y en otras no por contener diferentes escopos de traducción.
- **No existe un análisis profundo a la hora de caracterizar las producciones a través de las canciones.** La propuesta de clasificación de canciones presentada en el presente trabajo basada en el modelo de Low (v. 3.1.1.7) ahonda en el análisis entre los diferentes tipos de canciones centrándose no solo en el mensaje, sino

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también en el papel que desempeñan en la escena donde aparecen. Los resultados extraídos revelan que las canciones narrativas, aquellas canciones que normalmente provienen de boca de los personajes en pantalla, son las más traducidas tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas. Esto ratifica una vez más lo expuesto por la totalidad de los agentes participantes del presente estudio (v. 3.2.2.2, 4.2, 4.3.1.3 y 4.3.2).

- **La traducción de canciones atendiendo a sus características propias se realiza de manera arbitraria, especialmente en las versiones dobladas.** Si bien es cierto que los datos extraídos de las versiones subtituladas apuntan que las canciones interpretadas por personajes recurrentes se traducen más que las canciones interpretadas por otros personajes, lo cierto es que en lo referente a las versiones dobladas los datos indican tendencias opuestas. El 21 % de canciones interpretadas por personajes recurrentes se ve superado con el 23 % en lo que respecta a las canciones interpretadas por otros personajes. Los datos recopilados tanto en los apartados teóricos como en los relacionados con el proceso contextual sugieren lo contrario, puesto que la tendencia parece ser la opuesta a la finalmente presentada por las versiones dobladas del corpus analizado: las canciones interpretadas por los personajes recurrentes deberían ser las más traducidas, ya que son los personajes que suelen narrar las historias. Por tanto, estos datos abalan la arbitrariedad existente a la hora de traducir canciones, especialmente en las versiones dobladas. Por otro lado, en relación con las lenguas de las canciones analizadas, no se ha observado ningún dato relevante al respecto más allá de lo indicado hasta el momento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- **Las interferencias con los diálogos no son la causa por la que la mayoría de las canciones no están traducidas.** Pese a que una de las principales causas por las que las canciones no se traducen radica en evitar enturbiar las imágenes con texto adicional cuando hay diálogos en pantalla u otra información similar (v. 3.2.2.2), lo cierto es que los datos extraídos del presente corpus de investigación revelan que las interferencias con los diálogos y/o los créditos finales no son causa directa de que no se traduzcan las canciones. El porcentaje de canciones que interfiere con los diálogos es inferior al 25 % del total de las canciones de las producciones analizadas en el corpus y solo el 7 % del total interfiere con los créditos finales (v. 3.1.1.9.2). Si bien es verdad que en el presente análisis no se han analizado los elementos visuales en el análisis de interferencias, los datos extraídos apuntan a que las interferencias existentes entre texto, imagen y música no son las responsables directas de la no traducción de canciones.
- **Las canciones se traducen mejor**[142] **en las versiones dobladas, pero se traducen más en las versiones subtituladas.** Los datos extraídos principalmente del estudio contextual (v. 3.2.2) revelan que, al no existir unas directrices fijadas con respecto a la traducción de canciones en las versiones subtituladas, los traductores actúan según sus usos y costumbres, no encontrando en la mayoría de los encargos de traducción instrucciones concretas acerca de si las canciones deben traducirse, de qué forma (traducción cantable o no), etc. (v. Anexo VIII. 4.3). Sin embargo, en las películas dobladas en las que las canciones cobran especial importancia por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[142] Nótese que el término *mejor* se refiere al hecho de proporcionar un encargo de traducción que dé la importancia debida a las canciones y no a la calidad en sí de la traducción resultante de estas, lo cual formaría parte de otro estudio.

diferentes factores (mediáticos, destinatarios infantiles, etc.) se presta más atención y se cuidan más los detalles e instrucciones facilitadas en el encargo.

El cuándo: grupos de destinatarios, duración y cronología

- **El escopo en la traducción de canciones no tiene en cuenta a los receptores adolescentes.** Pese a que esta afirmación tienda a ser generalista, encontrándose excepciones en el presente trabajo,[143] lo cierto es que los resultados revelan que las canciones en este tipo de producciones se traducen atendiendo más a factores mediáticos o económicos que a factores estrictamente ligados con la cultura de los receptores que van a disfrutar de ellas. Por tanto, la práctica contradice a las teorías expuestas por autores como Low y Franzon (v. 1.4.3.3), que se basan en el enfoque funcionalista presentado por Nord y Vermeer (v. 1.4.3.1 y 1.4.3.2) y que entienden la lengua como parte de la cultura al defender que las situaciones comunicativas no son universales, sino que dependen del contexto cultural de los destinatarios finales que condiciona la situación comunicativa en la que se enmarca.
- **Existe adecuación, pero no equivalencia en la traducción de las producciones audiovisuales musicales destinadas al público juvenil en el siglo XXI.** Los datos recogidos en el presente estudio muestran que en las películas estudiadas existe adecuación, es decir, los agentes especializados directos se adecuan a las exigencias marcadas en el encargo de traducción. No obstante, no existe equivalencia, ya que el encargo no se adecua al escopo específico que exige este tipo de producciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[143] Las películas DVD10, DVD14, DVD20 y DVD32 cuenta con una traducción completa (diálogos y canciones) tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas (v. Tabla 80 y Tabla 87).

audiovisuales para cumplir con las mismas funciones comunicativas que el producto original (v. 1.4.3.1).

- **La duración de las canciones y de las películas, así como la duración para la realización del encargo de traducción, no son la causa por la que la mayoría de las canciones no están traducidas.** Los datos extraídos tanto del estudio estadístico (v. 3.1.2.2, 3.1.3.3, 3.2.2.2 y 4.3.1) como del estudio contextual (v. 4.2) apuntan a que los factores responsables de la traducción o no de las canciones no residen directamente en la duración ni de las propias canciones ni de las producciones que las contienen.
- **No existe relación directa entre la fecha de estreno y la traducción o no de las canciones de las producciones audiovisuales analizadas.** Los datos recogidos no arrojan diferencias significativas para determinar que exista un tratamiento de las canciones distinto si se comparan los datos de forma cronológica. Pese a que hay diferencias, estas no dejan de ser aisladas y no se ha encontrado un patrón establecido que confirme que ha existido una evolución en la traducción de canciones desde el año 2000 hasta la actualidad (v. 3.1.1.1, 3.1.3.2 y 4.2).
- **Existe un desconocimiento generalizado en torno a las expectativas de los receptores adolescentes con respecto a la traducción de canciones.** Si bien es verdad que en el presente trabajo se ha presentado información referente a las diferentes expectativas que suelen tener los receptores con respecto a la traducción de canciones (v. 2.2.2 y 4.3.2.5.5), lo cierto es que:

> [y]et little is known regarding the importance that music lovers give to lyrics and how much they focus when listening to vocal music. No large-scale

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> survey exists of audiences' opinions concerning how much they value information on popular music concerts and lyrics provision or their translation. (Desblache, 2021, p. 56)

La falta de estudios de recepción que analicen la realidad en relación con las expectativas reales que los receptores tienen sobre la traducción de canciones en producciones audiovisuales juveniles impide ratificar si dichas expectativas se cumplen o no en el presente corpus de investigación (v. 2.2.2.2). Sin embargo, los datos recogidos a lo largo del análisis sugieren que, si no se concibe al receptor como principal escopo de traducción, sus expectativas, por tanto, no podrán cumplirse de la misma forma que cuando la función principal de la traducción es por y para los receptores.

El porqué: el proceso traductor

- **Existe un recelo generalizado en torno a la traducción de canciones.** El bajo porcentaje de canciones traducidas recogido en el presente trabajo confirma la teoría de que existe un temor generalizado a la hora de enfrentarse a una canción: «I would say that many translators are slightly frightened of music when they are not musicians themselves, and sometimes for no good reasons» (Desblache y Mus, 2021). La relación entre texto, imagen y música no se ha comenzado a explorar en profundidad hasta hace unos años (v. 1.4.3) y, por tanto, este recelo puede deberse al hecho de que «the translation of music can mean many things» (Desblache y Mus, 2021). Al ser un concepto tan global, que incluye tantas posibilidades, ha propiciado que los estudios existentes estén diseminados en varias áreas y que, consecuentemente, no se haya todavía creado una base sólida sobre la que construir

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estudios en torno a conceptos más específicos y abarcables. Desblache (Desblache y Mus, 2021) señala como principal causa de este problema al miedo que pueda sentir el traductor por no considerarse músico y creer que esa competencia no entra dentro de su dominio:

> You don't need to be a musician to translate songs in most circumstances.… In most cases, like in songs in films for example, you don't need to be a musician; you need to have an affinity with the song, and you need to be aware of the characteristics of music, but you don't need to be a musician.

- **Los usos y costumbres son elementos claves en la traducción de canciones.** En ocasiones los problemas de autoría y derechos de autor son realmente los causantes directos de que muchas canciones no se traduzcan, por ser elementos infranqueables (v. 2.1.6 y 3.2.2.2). Sin embargo, la información recopilada en el presente trabajo sugiere que esta circunstancia no siempre es la principal causante y se ratifica con lo expuesto por Desblache (Desblache y Mus, 2021):

> And then there are traditions. For instance, in film, I think it is a great shame. A lot of songs which should be translated, for which the meaning of words is very important, are not translated. And this is, I think, primarily out of laziness, because to buy a film, you have to buy the copyrights for the song, so it's not so complex to buy the copyrights of the translation as well. But there has been a tradition where it was acceptable not to provide the translation, and I think they carried on with that tradition, it is a great shame.

Si bien puede que algunas de las canciones del presente corpus no se hayan traducido debido a otros múltiples factores, los datos recopilados revelan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> que subyace una falta de preocupación por la traducción de canciones, que a su vez se atribuye al concepto de universalidad en torno a la música y a la escasez de estudios de recepción y análisis específicos que puedan ayudar a impulsar un cambio de mentalidad en este campo.

- **Las canciones se conciben como elementos independientes y no como parte del conjunto de las producciones audiovisuales.** En un encargo de traducción, no se cuestionan qué diálogos se traducen y cuáles no. El traductor sabe que tiene que traducir los diálogos y pondrá en práctica las estrategias más apropiadas atendiendo al cómo, cuándo y dónde aparecen en escena. En general, no se cuestiona el porqué se traduce un diálogo, simplemente se traduce atendiendo a las normas previamente establecidas con el cliente (v. 1.2.3). Da igual que el diálogo lo verbalicen los personajes en pantalla de forma diegética o aparezca de forma narrativa extradiegéticamente. Sin embargo:

> Lyrics are seen as surrounded by various ontologically grounded… forms of situational information, spanning from the most immediate context, that is the musical contexts, via the functional contexts (as constituted by the purpose of translation), to various forms of sociocultural context, encompassing ideologies, the temporal dimension, institutions, audiences, and so on. (Greenall et al., 2021, p. 18)

La información expuesta en el presente trabajo concluye que las canciones se conciben desde el inicio del encargo como elementos externos que acompañan a los diálogos y, por tanto, es el cliente quien decide en último caso si considerar las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones como parte de esos diálogos o si, por el contrario, no hacer nada con respecto a ellas (v. 1.2.3, 1.4.2.1, 3.2.2.2, 4.2, 4.3.1 y 4.3.2).

- ***Lost in translation* en la traducción de canciones como consecuencia directa del proceso traductor.** En el doblaje intervienen más agentes especializados en el proceso traductor que en el subtitulado (v. 1.2.3), lo que conlleva que exista más pérdida de información entre cada una de las fases que lo conforman (v. 4.3.1.3). Además, existe un desconocimiento generalizado en torno al trabajo realizado por los diferentes agentes implicados: «A multiple of different and valuable perspectives have been accumulated, but contributors have also often operated without much knowledge of one another, leading to a typical lack of interconnectivity between works and thus a certain lack of common momentum» (Greenall et al., 2021, p. 19). Los datos analizados en el presente trabajo confirman que el elevado número de canciones sin traducir en las versiones dobladas es consecuencia directa de estas pérdidas de información entre cada uno de los agentes especializados, tanto directos como indirectos. Si bien el traductor es el encargado de recoger el encargo inicial y hacer una propuesta, su traducción se transforma en las fases posteriores, sin poder controlar ni revisar qué se publica finalmente bajo su nombre (en el caso de que su autoría se haga pública) (v. 1.2.3, 3.2, 4.2, 4.3.1.3 y 4.3.2.2).
- **La invisibilidad del traductor en la traducción de canciones como consecuencia directa del proceso traductor.** La información recogida revela que la invisibilidad en el proceso traductor que apuntaba Venuti a finales del siglo XX (1995 y 2018) sigue aún vigente. Las dificultades para encontrar a los diferentes agentes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

especializados de las 32 películas que conforman el corpus revelan que, pese a las nuevas tecnologías (Internet, redes sociales, asociaciones profesionales, etc.), sigue existiendo un gran desconocimiento de quién hace qué en las diferentes fases. Consecuentemente, el traductor, pese a no ser el autor material, se presenta como el autor intelectual en el imaginario colectivo y, por tanto, al que finalmente se condena cuando la traducción no se percibe como aceptable (v. 1.2.3, 3.2, 4.2 y 4.3.1.3). Esto puede estar, además, directamente relacionado con el alto número de agentes participantes traductores (75 %), en comparación con los directores de doblaje (18 %) y agentes involucrados en estudios de doblaje (11 %) (v. 3.2.2.1), constatando la necesidad por parte de los traductores de explicar realmente qué han traducido y el cómo, cuándo y por qué de las traducciones en las que se vieron implicados. Consecuentemente, estos datos también apuntan a concebir la profesión del traductor como una figura cada vez más vinculada al desarrollo académico, como es el caso del presente trabajo.

- **El traductor como negociador: discrepancias entre la teoría y la práctica.** Cuando el encargo de traducción tiene objetivos comunicativos distintos y/o incompatibles con la intención del autor del TO, el traductor debe analizar el porqué y actuar en consecuencia (v. 1.4.3.1). El análisis realizado coincide con Nord en tanto a que hay que alejarse de una aplicación radical del funcionalismo y centrarse en la idoneidad de traducción para un fin determinado (v. 1.4.3.2). Por ello, Nord nos presenta al traductor como el encargado de negociar con el cliente para que sea posible; sin embargo, los datos recogidos en el presente estudio revelan que esto no siempre es factible. El gran número de factores y agentes especializados que forman

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parte del proceso traductor, así como los usos y costumbres ya asimilados por parte de los agentes implicados, entorpecen en gran medida que el escopo de traducción se cumpla en todos los casos (v. 3.2.2 y 4.3.2.5.4).

Evolución y tendencia de la traducción de canciones

En general, los datos extraídos tanto del estudio estadístico del corpus como del estudio contextual sugieren que no ha existido una tendencia definida en relación con la traducción de las canciones en las producciones audiovisuales musicales destinadas al público juvenil desde el año 2000 hasta la actualidad (v. 3.1 y 3.2).

La mayoría de los agentes especializados participantes confirma que no ha habido ninguna evolución en los últimos veinte años. De igual manera, los agentes participantes no creen que exista una evolución de la traducción de canciones en los próximos años, aunque ninguno de ellos ha indicado que la evolución, si la hubiera, fuera negativa. Existe la creencia generalizada de que la traducción de canciones seguirá igual que lo ha hecho en los últimos veinte años.

Sin embargo, en las respuestas de los agentes participantes subyace la teoría funcionalista en la que los destinatarios potenciales son el principal escopo de traducción: los agentes afirman que los causantes de la traducción o no de las canciones en los próximos años serán los receptores y sus necesidades de consumo. Además, no dudan en indicar que los factores económicos están detrás de la mayoría de las decisiones tomadas al respecto (v. 3.2.2.2.2). Respuestas como la de la directora de doblaje María Jesús Nieto Riva, que afirma rotundamente que cuando las canciones se traducen en productos como los distribuidos por la factoría Disney, se traducen «para generar más ingresos atrayendo a más público» (v. Anexo VIII. 4.5), corroboran por tanto que la traducción de canciones está

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estrictamente ligada a los destinatarios de las películas que las contienen. Si se traducen, habrá más receptores finales que se interesarán más por esos productos y, por tanto, los adquirirán en mayor medida. Aunque esto suponga en definitiva mayores beneficios económicos, también implicaría un mayor desembolso inicial que se traduciría en un cuidado más profundo del producto que ofrecería una traducción completa y, por tanto, se tendría en cuenta su escopo de traducción: los destinatarios finales. Por tanto, el presente análisis concluye que, pese a que los agentes especializados directos implicados en el proceso traductor sean conscientes de que el principal escopo de traducción deba ser los destinatarios potenciales, los datos extraídos del análisis del corpus no apuntan a que la tendencia de la traducción de canciones en los últimos veinte años se haya basado solamente en sus destinatarios para traducir o no las canciones.

Por otro lado, pese a que los agentes participantes son conscientes de que para que el producto sea más demandado, las canciones deben ser traducidas, los datos extraídos del estudio contextual revelan contradicciones al respecto (v. 3.2.2). La mayoría de los agentes participantes coincide en que no hay que traducir todas las canciones que aparecen en las películas, sino solo las que tengan relación con la trama, aquellas canciones más relevantes que puedan justificar el ser traducidas. No obstante, no concretan qué es en realidad relevante o no para la trama. Al ser conceptos subjetivos, pueden no ser concebidos de la misma forma por cada uno de los participantes en el proceso traductor, dando lugar a posibles malinterpretaciones y, por tanto, a contradicciones con respecto al escopo de traducción fijado.

La dicotomía existente entre qué se considera canción relevante para la trama o no (v. 4.3.2.5) corrobora lo expuesto previamente con relación a que las canciones no son

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

concebidas como parte intrínseca del texto audiovisual que se va a traducir, sino que se conciben como parte complementaria a los diálogos. En la relación imagen, texto y música, esta última siempre es, consecuentemente, la opción final a considerar. El traductor Álvaro Méndez Orozco añade al respecto que «[n]ormalmente, la canción solo puede "sonar"» (v. Anexo VIII. 4.1), lo que se contrapone a la cita de Low que reafirma el hecho de que «songs needs voices singing words» (2017, p. 4).

Unido a ello, los datos extraídos tanto del estudio estadístico como del estudio contextual apuntan a una clara distinción entre las producciones audiovisuales destinadas al cine y las destinadas a la TV, aunque se observan discrepancias en el análisis de los datos. Por un lado, la mayoría de los agentes especializados afirman que en general se da un trato más cuidado a las canciones en producciones con contenido musical clásico destinadas a las salas de cine. No obstante, el porcentaje resultante del análisis de corpus indica un mayor porcentaje de canciones traducidas para las producciones destinadas originalmente a la TV que a las destinadas al cine, corroborando además lo indicado por la traductora María José Aguirre de Cárcer (v. Anexo VIII. 4.6). Estos datos se comparan con los sugeridos en torno a la diferencia de la traducción de canciones de las versiones dobladas y subtituladas mencionadas previamente en este apartado: los datos también revelan que se traduce mejor las canciones para el cine, pero se traducen más las canciones destinadas a la TV.

La traducción de canciones y el público juvenil

El corpus analizado en el presente trabajo corresponde a las últimas dos décadas del siglo XXI, años que han sido claves en el desarrollo de las nuevas tecnologías y las relaciones de estas con los usuarios más jóvenes. Por ello, no es coincidencia que las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

producciones escogidas para analizar sean el resultado de una búsqueda específica por producciones protagonizadas por personajes que representaran los últimos años de la etapa adolescente (v. 3.1.1). El receptor juvenil, como destinatario potencial de este tipo de producciones audiovisuales, se ve reflejado en sus historias y acude a ellas para encontrar comprensión y respuestas (v. 2.1 y 2.2).

En las últimas dos décadas, la inmediatez suministrada por las redes sociales y las nuevas tecnologías ha influido también en la evolución de las necesidades de consumo de los destinatarios adolescentes. Sin embargo, a principios del 2000, Internet aún estaba emergiendo y los receptores disfrutaban de las producciones audiovisuales principalmente en formatos como el DVD (v. 2.1.5). En aquellos años, los receptores adolescentes no tenían acceso a Internet tan fácilmente y adquirían un producto en su lengua esperando a que este cumpliera sus necesidades: transmitir el mismo mensaje del original. En producciones audiovisuales musicales como las estudiadas en el presente trabajo, las canciones forman parte del mensaje. Entendidas como complementos a la imagen o consideradas como *relevantes*, las expectativas del receptor seguían siendo las mismas: obtener el mismo mensaje que obtenía el destinatario del producto original al visualizarlas. Si bien es cierto que en los últimos años el uso masivo de las nuevas tecnologías ha supuesto grandes avances en la accesibilidad a la información y existe cada vez más un mayor interés por el aprendizaje de lenguas por los adolescentes, no se ha observado que ello haya influido en la tendencia de la traducción de canciones en producciones audiovisuales destinadas al público juvenil. El presente trabajo coincide con Desblache (2021, p. 49) en el hecho de que, debido incluso al interés creciente por el aprendizaje de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lenguas, «[c]ontemporary audiences seem to appreciate a range of translations, including those that are not intended for them».

La principal diferencia que reside en las producciones audiovisuales consideradas en el presente corpus con contenido musical de tipo clásico frente a las que no lo son reside en el hecho de que las primeras cuentan en la mayoría de las ocasiones con canciones creadas para la propia película, lo que se conoce tradicionalmente como *películas musicales*, en contraposición a las de tipo no clásico, que son producciones que usan las canciones populares como base principal para transmitir su mensaje (v. 3.1.1.4). Por ello, el presente trabajo no pretende afirmar que todas las canciones populares, por el hecho de contener elementos verbales, deban ser traducidas de forma aislada. Las conclusiones que se extraen de su análisis están relacionadas principalmente con el hecho de que una canción popular, simplemente por ser popular, no es menos importante para la trama que una canción concebida específicamente para ella:

> Fans may actually indicate a preference for remaining ignorant of the meaning of the original lyrics…, lest to find them too trivial, laughable, nonsensical or disappointing for their own tastes. It is not uncommon for people to feel alienated from a favourite foreign song, as they had known it, once they find out lyrics' meaning. Non-translation in the case of music may therefore allow the imagination more leeway. Foreign sound might enhance the experience and make it more pleasurable to try to sing, even if one manages to utter only a couple of lines. (Susam-Saraeva, 2015, p. 45)

Sin embargo, los destinatarios potenciales de las películas estudiadas en el corpus son fans de los protagonistas, las relaciones de amistad, el romanticismo, las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

confrontaciones o el drama (v. 2.1 y 2.2). En definitiva, los fans de este tipo de producciones son seguidores de un mensaje transmitido por diferentes historias en diferentes escenas y expresado por elementos verbales, visuales y musicales. Por ello, la presente tesis doctoral coincide en su totalidad con lo que Desblache (2021, p. 48) expresa resumidamente en su investigación:

> … the lyrics of songs are semantically meaningful in ways that interconnect with the music and their understanding can lead to a deeper appreciation.… lyrics have gained not only complexity but also visibility on the mainstream stage, and are challenging to translate intralingually, interlinguistically and intersensorially, given the frequent complexity, intertextuality and double-entendre of the original words. They also require sensitive awareness of who the target audience is.

Futuras líneas de investigación

El análisis llevado a cabo en la presente tesis doctoral se ha centrado en las producciones audiovisuales musicales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI traducidas del inglés al español, pero las diferentes propuestas de clasificación, conceptos, definiciones y distinciones aportadas pueden aplicarse al análisis de otros géneros, lenguas, líneas temporales, culturas y/o grupos de destinatarios, entre otros. Asimismo, los datos del corpus se han extraído de los formatos disponibles en DVD y/o Blu-ray, por lo que una comparativa de estas mismas producciones emitidas en otros formatos (como diferentes plataformas digitales) arrojaría conclusiones más concretas a los datos aportados en el presente trabajo, tanto a nivel estadístico como contextual, además de suministrar más información acerca de los aspectos técnicos que las rodean.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En lo que respecta al proceso traductor, el presente estudio se ha centrado en los aspectos que se han creído más convenientes de acuerdo con la literatura consultada para comparar y contrastar los datos analizados en el corpus, pero los comentarios aportados por los agentes especializados participantes revelan la necesidad de análisis más exhaustivos acerca del proceso traductor en relación con las diferentes fases del doblaje y el subtitulado. La traducción de canciones va más allá de un trasvase de significado de los elementos verbales; en las producciones en las que la unión entre música y diálogo es estrecha, la búsqueda de intérpretes que transmitan las palabras traducidas de forma legítima es una parte del proceso que, aunque todavía en la sombra, cumple un papel esencial a la hora de concebir el producto final.

Aún queda mucho por explorar en lo que respecta a las relaciones existentes entre texto, imagen y música. Las reflexiones y datos extraídos del presente trabajo pretenden seguir aportando datos reales a las teorías por las que cada vez más académicos se interesan; sin embargo, los datos se limitan a un grupo de destinatarios en concreto y a una tipología de producciones audiovisuales específica. Urge la necesidad de estudios de recepción más exhaustivos y globales, que se adentren en la interpretación de las canciones en función de la edad, de la cultura, de otras lenguas, del escopo, etc., así como otros estudios que exploren otras modalidades de traducción audiovisual más allá de doblaje y subtitulado interligüístico. El subtitulado de canciones intralingüístico (con funciones tales como las ofrecidas por las versiones de karaoke en las producciones audiovisuales con contenido musical y/o el aprendizaje de lenguas a través de la traducción de las canciones, por ejemplo), la importancia de las traducciones cantables en las diferentes modalidades de traducción o la concepción de la música «as a form of translation» (Desblache, 2018,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2019a, 2019b y 2021) son solo ejemplos de todo lo que este campo de estudio necesita para seguir analizando uno de los motores principales de la presente investigación, que no es otro que «the importance that music lovers give to lyrics and how much they focus when listening to vocal music» (Desblache, 2021, p. 56).

Por último, este trabajo pretende también servir de inspiración a la hora de delimitar más la distinción de la subjetividad existente entre lo que se concibe como traducción, adaptación, reescritura o incluso *interlingual covers* cuando se intenta nombrar a la acción de transferir la esencia del mensaje del TO al TT (Franzon et al., 2021; Franzon, 2005, 2008 y 2017; Low, 2003a, 2005, 2008, 2013 y 2017; Susam-Saraeva, 2015 y 2019a).

El campo de la traducción de canciones es relativamente nuevo, pero la multidisciplinariedad de los estudios elaborados ha promovido la existencia de más teorías al respecto a falta de datos empíricos que las refuten o las confronten: «The study of song translation needs empirical evidence, basic facts about how target texts have historically looked» (Franzon, 2021, p. 84). Por ello, la presente tesis doctoral pretende servir de reflexión y seguir trabajando en sentar las bases de un campo tan novedoso como ancestral: las relaciones existentes entre la música y sus destinatarios.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Referencias bibliográficas

ABC.es/Madrid. (28 de Mayo de 2008). Disney Channel se verá en abierto por la TDT a partir del 1 de julio. *ABC*. https://www.abc.es/espana/abci-disney-channel-vera-abierto-partir-julio-200805280300-1641898843337_noticia.html

Abrams, M. (26 de octubre de 2015). 14 Awesome Music Movies (That Aren't Musicals). *TeenVOGUE*. https://www.teenvogue.com/gallery/music-movies-to-watch

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Ariel Practicum.

Agost, R. (2001). Los géneros de la traducción para el doblaje. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 229-250). Cátedra.

Aleksandrowicz, P. (2019). Subtitling song lyrics in films - pilot reception research. *Across Languages and Cultures*, *20*(2), 173-195. https://doi.org/10.1556/084.2019.20.2.2

Altman, R. (1989). *The American Film Musical*. Indiana University Press.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Espasa Libros.

American Psychological Association. (2020). *Publication Manual of the American Psychological Association* (7ª ed.). American Psychological Association.

Apter, R. y Herman, M. (2016). *Translating for Singing. The theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury.

Ávila, A. (2009). *El doblaje* (3ª ed.). Cátedra.

Bandín, E. (2004). La recepción de Volpone en la España franquista: traducción, versión y adaptación para la escena española. En R. Merino, J. M. Santamaría y E. Pajares (Eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción* (Vol. 4, pp. 27-38). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. http://hdl.handle.net/10810/10531

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Baños Piñero, R. y Díaz Cintas, J. (2015). Audiovisual Translation in a Global Context. En R. Baños Piñero y J. Díaz Cintas y (Eds.), *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an Ever-changing Landscape* (pp. 1-10). Palgrave Macmillan.

Baños Piñero, R. y Díaz Cintas, J. (Eds.). (2015). *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an Ever-changing Landscape*. Palgrave Macmillan.

Barbera, J. (2019). Decision-making in Song Translation: An Approach to the Spanish Translation of David Bowie's Song "Space Oddity". *TRANS. Revista de Traductología*, *23*, 149-167. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7277631

Barrero, E. (2010). Derechos de autor y traducción. En L. González y P. Hernúñez (Coords.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo: Actas del IV Congreso «El español, lengua de traducción». 8-10 Mayo de 2008. Toledo* (pp. 267-276). ESLETRA. https://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/034_barrero.pdf

Bericat, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social. Significado y medida*. Editorial Ariel.

Böser, U. (2016). Interviews and focus groups. En C. Angelelli y B. Baer (Eds.), *Researching Translation and Interpreting* (pp. 236-246). Routledge.

Bosseaux, C. (2008). Buffy the Vampire Slayer Characterization in the Musical Episode of the TV Series. *The Translator*, *14*(2), 343-372. https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799262

Bosseaux, C. (2011). The Translation of Song. En K. Malmkjær y K. Windle (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies* (pp. 183-197). Oxford University Press.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199239306.001.0001

Bravo, J. M. (2004). La investigación en traducción cinematográfica en España: el doblaje (inglés-español). En R. Merino, J. M. Santamaría y E. Pajares (Eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción* (Vol. 4, pp. 123-144). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. http://hdl.handle.net/10810/10539

Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Random House Mondadori.

Carrasco, Á. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, *1*, 74-200. https://doi.org/10.21134/mhcj.v1i1.22

Carroll, M. y Ivarsson, J. (1998). *Code of good subtitling practice*. The European Association for Studies in Screen Translation.

Casarini, A. (2014). *The perception of American adolescent culture through the dubbing and fansubbing of a selection of US teen series from 1990 to 2013*. Università di Bologna.

Casarini, A. (2015). Chorus Lines - Translating musical television series in the age of participatory culture: the Case of Glee. En J. Díaz Cintas y J. Neves (Eds.), *Audiovisual translation: taking stock* (pp. 209-229). Cambridge Scholars Publishing.

Castro, X. (2001a). El traductor de películas. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 267-298). Cátedra.

Castro, X. (2001b). Reflexiones de un traductor audiovisual. En J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4b308

Chaume, F. (2004). *Cine y Traducción*. Cátedra.

Chaume, F. (2012a). *Audiovisual Translation: Dubbing. Volume 1 (Translation Practices Explained)*. St. Jerome Publishing.

Chaume, F. (2012b). The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies. *Translation Spaces 2*, 105-123. https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha

Chaume, F. (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *TRANS*, *17*, 13-34. https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3225

Cine. (22 de noviembre de 2018). En *EcuRed* https://www.ecured.cu/index.php?title=Cine&oldid=3922254

Costa, P. (2015). *La traducción para el doblaje de las canciones de la serie Hora de Aventuras* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Alicante.

Cotes, M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Revista Puentes*, *6*, 77-86. http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf

Creeber, G. (2001). *The television genre book* (G. Creeber, Ed.). British Film Institute.

Creeber, G. (2015). *The television genre book*. (3ª ed., G. Creeber, Ed.). Palgrave.

De Castro, M., Puente, L. y Ruiz, B. (2015). Synchronized Subtitles in Live Television Programmes. En J. Díaz Cintas y R. Baños Piñero (Eds.), *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an Ever-changing Landscape* (pp. 51-71). Palgrave Macmillan.

De Frutos, R. (2011). Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual. *COMUNICACIÓN 21. Revista científica de estudios sobre cultura y medios*, 1. http://www.comunicacion21.com/wp-content/PDF/Sobretitulos.pdf

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De Lucas, J. F. (24 de enero de 2017). Música diegética y extradiegética en el cine. *Blog CPA online*. https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/musica-diegetica-y-extradiegetica-en-el-cine/

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

Desblache, L. (2018). Translation of Music. En C. Sin-wai (Ed.), *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting* (pp. 297-324). The Chinese University Press.

Desblache, L. (2019a). *Music and Translation: new mediations in the digital age*. Palgrave Macmillan.

Desblache, L. (2019b). Music and translation. En K. Washbourne y B. Van Wyke (Eds.), *The Routledge Handbook of Literary Translation* (pp. 282-297). Routledge.

Desblache, L. (2021). Live music and translation: The case of performances involving singing. *JoSTrans*, *35*, 45-68. https://jostrans.org/issue35/art_desblache.pdf

Desblache, L. y Mus, F. (2021). Transcript of an interview with Lucile Desblache by Francis Mus. *JoSTrans*, *35*. https://jostrans.org/issue35/trans_desblache.pdf

Desblache, L., Minors, H. y Di Giovanni, G. (2013). About the Translating Music project... *Translating Music*. http://www.translatingmusic.com/index.html

Di Giovanni, E. (2008). The American Film Musical in Italy. *The Translator*, *14*(2), 295-318. https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799260

Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual. El subtitulado*. (J. L. de Celis, Ed.). Ediciones Almar.

Díaz Cintas, J. (2004). El subtitulado y los avances tecnológicos. En R. Merino, J. M. Santamaría y E. Pajares (Eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Vol. 4, pp. 155-175). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. http://hdl.handle.net/10810/10541

Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling. Translation Practices Explained* (Vol. 2). St. Jerome Publishing. https://doi.org/10.1075/target.22.2.16gam

Díaz, M. (3 de julio de 2002). El DVD se impone al VHS. *Navegante.com*. http://www.elmundo.es/navegante/2002/07/03/empresas/1025684415.html

Duro, M. (Coord.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Cátedra.

Enríquez, M. (2007). *Recepción y Traducción. Síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. Editorial de la Universidad de Málaga.

Espinosa, M. A., Ochaita, E., y Gutiérrez, H. (2014). Adolescentes consumidores de televisión: Autopercepciones sobre sus derechos. *Comunicar*, *22*(43), 181-188. http://dx.doi.org/10.3916/C43-2014-18

Fedele, M., y García-Muñoz, N. (2010). El consumo adolescente de la ficción seriada. *Vivat Academia*, *111*, 47-64. https://doi.org/10.15178/va.2010.111.47-64

Felperin, L. (2007). Grease. En P. Cook (Ed.), *The cinema book*. British Film Institute.

Foerster, A. (2010). Towards a creative approach in subtitling: a case study. En J. Díaz Cintas, A. Matamala y J. Neves (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2* (pp. 81-98). Rodopi.

Fontcuberta, J. (2001). La traducción en el doblaje o el eslabón perdido. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 299-314). Cátedra.

Franzon, J. (2005). Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady. En D. L. Gorlée (Ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vocal Translation (pp. 263-297). Rodopi.

Franzon, J. (2008). Choices in song translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator*, *14*(2), 373-399. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263

Franzon, J. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. En T. Proto, P. Canettieri y G. Valenti (Eds.), *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse* (pp. 333-346). Peter Lang.

Franzon, J. (2017). Şebnem Susam-Saraeva, Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations. *The Translator: studies in intercultural communication*, *23*(1), 113-117. https://doi.org/10.1080/13556509.2017.1264116

Franzon, J. (2021). The liberal mores of pop song translation: Slicing the source text relation six ways. En J. Franzon, A. K. Greenall, S. Kvam y A. Parianou (Eds.), *Song Translation: Lyrics in Contexts* (pp. 83-121). Frank & Timme.

Franzon, J., Greenall, A. K., Kvam, S. y Parianou, A. (2021). *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Frank & Timme.

Fundación SGAE. (1999a). *Anuario SGAE 1999 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. http://www.anuariosSGAE.com/1999/home.html

Fundación SGAE. (1999b). *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural.* http://www.anuariosSGAE.com/informe/home.html

Fundación SGAE. (2000). *Anuario SGAE 2000 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. http://www.anuariosSGAE.com/anuario2000/frames.html

Fundación SGAE. (2003). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España*. *Análisis descriptivo.* http://www.anuariosSGAE.com/EncuestaHabitos2005/frames.htm

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fundación SGAE. (2009). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. *2007-2009*. http://www.anuariosSGAE.com/anuario2007-2009/index.html

Fundación SGAE. (2010). *Anuario SGAE 2010 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.* http://www.anuariosSGAE.com/anuario2010/home.html

Fundación SGAE. (2011). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. 2011.* http://www.anuariosSGAE.com/anuario2011/home.html

Fundación SGAE. (2012). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. 2012.* http://www.anuariosSGAE.com/anuario2012/home.html

Fundación SGAE. (2013). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. 2013.* http://www.anuariosSGAE.com/anuario2013/home.html

Fundación SGAE. (2014). *Anuario SGAE 2014 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.* http://www.anuariosSGAE.com/anuario2014/home.html

Fundación SGAE. (2015). *Anuario SGAE 2015 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.* http://www.anuariosSGAE.com/anuario2015/home.html

Fundación SGAE. (2016). *Anuario SGAE 2016 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.* http://www.anuariosSGAE.com/anuario2016/frames.html

Fundación SGAE. (2017a). Vídeo. En Fundación SGAE (Ed.), *Anuario SGAE 2017 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. http://www.anuariosSGAE.com/anuario2017/anuariopdfs/06_VIDEO.pdf

Fundación SGAE. (2017b). Televisión. En Fundación SGAE (Ed.), *Anuario SGAE 2017 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. http://www.anuariosSGAE.com/anuario2017/anuariopdfs/07_TV.pdf

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fundación SGAE. (2018). *Anuario SGAE 2018 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. http://www.anuariosSGAE.com/anuario2018/home.html

Fundación SGAE. (2019). *Anuario SGAE 2019 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. http://www.anuariosSGAE.com/anuario2019/home.html

García Paredes, A. (2013). *El Teatro Musical: ¿Traducción o Adaptación?* [Trabajo de Grado de la Universidad de Salamanca]. Repositorio Documental Gredos. http://hdl.handle.net/10366/123437

García, R. (2013). *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones* [Tesis doctoral]. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga. http://hdl.handle.net/10630/7363

García, R. (2017). Song translation and AVT. The same thing? *Babel*, *63*(2), 200-213. https://doi.org/10.1075/babel.63.2.03jim

García, S. (2016). *La traducción de canciones en el cine musical: las adaptaciones al español de Ernesto Santandreu como ejemplo* [Trabajo de Fin de Grado de la Universidad Autónoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/tfg_45227/TFG_2015-16_FTI_GarciaGil.pdf

García-Muñoz, N., y Fedele, M. (2011). Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una "teen series". *Comunicar*, *19*(37), 133-140. https://doi.org/10.3916/C37-2011-03-05

Golomb, H. (2005). Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives. En D. L. Gorlée (Ed.), *Song and significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 121-161). Rodopi.

Google. (s.f.a). *Formularios.* Google Apps. https://www.google.com/forms/about/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Google. (s.f.b). *GoogleMeet*. Google Apps. https://meet.google.com/

Gorlée, D. (2005). *Song and significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Rodopi.

Greenall, A., Franzon, J., Kvam, S. y Parianou, A. (2021). Making a case for a descriptive-explanatory approach to song translation research: Concepts, trends and models. En J. Franzon, A. K. Greenall, S. Kvam y A. Parianou (Eds.), *Song Translation: Lyrics in Contexts* (pp. 13-48). Frank & Timme.

Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos 'teenagers': Prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, *XVII*(33), 203-211. http://hdl.handle.net/11162/86820

Guarinos, V. (2011). La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel. *Comunicación y Medios*, *23*(2011): Comunicación y edades de vida (II), 37-46. https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/26339

Haas, M. (31 de mayo de 2017). *Fame Cast to Reunite for a 35th Anniversary Concert Benefiting The Actors Fund*. People.com. https://people.com/celebrity/fame-35th-anniversary-reunion-concert-exclusive/

Hurtado Albir, A. (2017). *Traducción y Traductología* (9ª ed.). Cátedra.

IBM. (s.f.). *IBM SPSS Statistics*. IBM. https://www.ibm.com/es-es/products/spss-statistics

Ivarsson, J. y Carroll, M. (1998). *Subtitling*. TransEdit.

Izard, N. (2001). Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 189-208). Cátedra.

Jakobson, R. (1987). *Language in literature*. The Belknap Press of Harvard University Press.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jun, Q. (2017). Research on the Name and Nature of Song Translation. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 157,* 93-96. https://doi.org/https://doi.org/10.2991/iceiss-17.2017.23

Kaindl, K. (2005). The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image. En D. L. Gorlée (Ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 235-262). Rodopi.

Kaross, L. (2012). "Words which could only be your own": the crossroad between lyrics translation, culture, Brazilian fans, and non-professional translators. *Revista Vozes dos Vales*, *2*(1). http://www.ufvjm.edu.br/vozes

Leboreiro, F., y Poza, J. (2001). Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 315-323). Cátedra.

Low, P. (2003a). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, *11*(2), 87-103. https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466

Low, P. (2003b). Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies. *Target*, *15*(1), 91-110. https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low

Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. En D. L. Gorlée (Ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185-212). Rodopi.

Low, P. (2008). Translating Songs that Rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology*, *16*(1-2), 1-20. https://doi.org/10.1080/13670050802364437

Low, P. (2013). When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and 'Replacement Texts'. *The Translator*, *19*(2), 229-244. https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Low, P. (2017). *Translating Song. Lyrics and Texts*. Routlegde.

Martínez de Sousa, J. (2010). *Diccionario de uso de las mayúsculas y minúsculas* (2ª ed.). Ediciones Trea.

Martínez de Sousa, J. (2014). *Ortografía y ortotipografía del español actual* (3ª ed.). Ediciones Trea.

Martínez de Sousa, J. (2015). *Manual de estilo de la lengua española* (5.ª ed.). Ediciones Trea, S.L.

Mateo, M. (2008). Anglo-American Musicals in Spanish Theatres. *The Translator*, *14*(2), 319-342. https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799261

Mateo, M. (2012). Music and Translation. En Y. Gambier y L. V. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies: volume 3* (pp. 115-121). John Benjamins Publishing Company. https://doi.org/10.1075/hts.3.mus1

Mateo, M. (2016). Hitting the right note. *The Linguist*, *55*(2), 22-24.

Mateo, M., y Desblache, L. (2016). The Translation of Musicals: Marta Mateo interviewed by Lucile Desblache. *JoSTrans*, *26*. https://www.jostrans.org/issue26/int_mateo.php

Mattsson, J. (2010). But That's Like, It's not All that I Am, You Know. The Swedish subtitling of discourse particle You Know in ten US films. En J. Díaz Cintas, A. Matamala y J. Neves (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2* (pp. 51-61). Rodopi.

Mayoral, R. (1997). Sincronización y traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la localización de software y su integración en la localización de productos multimedia. En R. Mayoral y A. Tejada (Eds.), *Primer Simposium de Localización*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Multimedia. Universidad de Granada.

MediaMovers (1999). About us. *Media Movers. We Speak Worlds Language*. http://www.fotofilmmadrid.com/

Merino, R., Santamaría, J. M. y Pajares, E. (2004). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción* (Vol. 4). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. http://hdl.handle.net/10810/17880

Microsoft. (2021). *Skype*. Microsoft Aplicaciones. https://www.skype.com/es/

Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.). *Direcciones y tarifas de las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual*. Gobierno de España. http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/propiedadintelectual/gestion-colectiva/direcciones-y-tarifas.html

Minors, H. (2014). *Music, Text and Translation*. Bloomsbury Academic.

Minors, H. (2021). Music and Multimodal Translation. *Tibón*, (3). https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/48613/3/Minors-H-J-48613-AAM.pdf

Mitell, J. (2015). Children's television as genre. En G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (pp. 112-113). British Film Institute.

Morales, N. (2016). *La adaptación de letras de canciones: una propuesta de traducción para el doblaje* [Trabajo final de Máster]. Universidad de las Palmas de Gran Canarias. http://hdl.handle.net/10553/68259

Moseley, R. (2001). The Teen Series. En G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (1ª ed., pp. 41-43). British Film Institute Publishing.

Moseley, R. (2015). Teen Drama. En G. Creeber (Ed.), *The television genre* book (3ª ed., pp. 41-43). British Film Institute Publishing.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Neale, S. (2007). Teenpics. En P. Cook (Ed.), *The cinema book* (pp. 367-369). British Film Institute Publishing.

Nicolaou, E. y Morin, N. (12 de abril de 2018). *Music Movies To Watch Tonight If You Didn't Get Coachella Tickets*. Refinery29. https://www.refinery29.com/en-us/2018/04/196229/best-movies-about-music

Nikolić, K. (2010). The subtitling profession in Croatia. En J. Díaz Cintas, A. Matamala y J. Neves (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2* (pp. 99-108). Rodopi.

Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Routledge.

Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatits Mutandis*, *2*(2), 209-243.

Nord, C. (2016). Skopos and (un)certainty: how funtional translators deal with doubt. *Meta: Translators' Journal*, *61*(1), 29-41.

Olarte, M. (2005). El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos. En *La música en los medios audiovisuales* (pp. 101-118). Plaza Universitaria Ediciones.

Olarte, M. (2009). La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología nowdays musical? En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española* (pp. 495-520). Plaza Universitaria Ediciones.

Omidpacino (6 de julio de 2012). *100 Best Music movies*. IMDb. https://www.imdb.com/list/ls009668187/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedersen, J. (2010). When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation. En J. Díaz Cintas, A. Matamala y J. Neves (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2* (pp. 67-80). Rodopi.

Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. Universidad de León.

Real Academia Española. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Santillana.

Real Academia Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*. Espasa.

Real Academia Española. (2020). Juventud. En *Diccionario de la lengua española,* Recuperado el 16 de agosto de 2021 de https://dle.rae.es/juventud

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. (1996). Boletín Oficial del Estado, 97, de 23 de abril de 1996. https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1/con

Reiss, K., y Vermeer, H. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Ediciones Akal.

Rodríguez, M. A. (2008). *La traducción de las canciones en el cine* [Trabajo final de Máster]. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. http://hdl.handle.net/10553/2154

Ruiz, E. (19 de febrero de 2006). *Estudios de subtitulación y software de interés*. Espacio Fílmica. http://www.filmica.com/eva_ruiz/archivos/003075.html

Saldanha, G. y O'Brien, S. (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. Routledge.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sanchez, N. (2015). Subtitling in the Era of the Blu-ray. En J. Díaz Cintas y R. Baños Piñero (Eds.), *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an Ever-changing Landscape* (pp. 140-148). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137552891_8

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres*. McGraw-Hill.

Sokoli, S. (2004). Omisión y Distribución de los Subtítulos en España y Grecia: Cómo y Por qué. En R. Merino, J. M. Santamaría y E. Pajares (Eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción* (Vol. 4, pp. 272-282). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. http://hdl.handle.net/10810/10549

Sørenssen, I. (2018). Disney's High School Musical and the construction of the tween audience. *Global Studies of Childhood*, *8*(3), 213-224. https://doi.org/10.1177%2F2043610618796722

Susam-Saraeva, Ş. (Ed.) (2008a). *The Translator. Translation and music. Special issue 14*(2).

Susam-Saraeva, Ş. (2008b). Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator*, *14*(2), 187-200. https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799255

Susam-Saraeva, Ş. (2015). *Translation and Popular Music. Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Peter Lang.

Susam-Saraeva, Ş. (2019a). Interlingual cover versions: how popular songs travel around the world. *The Translator*, *25*(1), 42-59. https://doi.org/10.1080/13556509.2018.1549710

Susam-Saraeva, Ş. (2019b). Music. En M. Baker y G. Saldanha (Eds.), *Routledge*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Encyclopedia of translation Studies (pp. 351-355). Routledge.

Szu-Yu Kuo, A. (2015). Professional Realities of the Subtitling Industry: The Subtitlers' Perspective. En J. Díaz Cintas y R. Baños Piñero (Eds.), *Audiovisual Translation in a Global Context. Mapping an Ever-changing Landscape* (pp. 163-191). Palgrave Macmillan.

Talaván, N., Ávila-Cabrera, J. J. y Costal, T. (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual* (1ª ed., Col. Lingüística y Traducción). Editorial UOC.

Tido, F. (2014). *La subtitulación de las canciones en el cine: Análisis de los subtítulos de la versión en DVD de la película Los Miserables (Tom Hooper, 2012)* [Trabajo final de Grado]. Repositori Universitat Jaume I. http://hdl.handle.net/10234/107242

Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada). *Quaderns. Revista de traducció*, *15*, 119-132. https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25471

UNICEF. (s.f.). *Adolescencia y juventud*. https://www.unicef.org/spanish/adolescence/index_bigpicture.html

Vargas, L. (2015). *Análisis de la fidelidad de las traducciones del inglés al español de canciones cristianas* [Tesis doctoral]. Repositorio Digital Institucional de la Universidad César Vallejo. https://hdl.handle.net/20.500.12692/200

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Routledge.

Venuti, L. (2018). *The Translator's Invisibility* (3.ª ed.). Routledge.

Vermeer, H. (2012). Skopos and Commission in Translational Action. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (3ª ed., pp. 191-202). Routledge.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

WeTAVOfficial. (18 de febrero de 2013a). *Entrevista Jorge Díaz-Cintas - Parte 1* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=aUXeFtLuxPk&t=15s

WeTAVOfficial. (19 de febrero de 2013b). *Entrevista Jorge Díaz-Cintas - Parte 2* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_900521&feature=iv&src_vid=aUXeFtLuxPk&v=ZNMJwUECcOM

Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada!* (pp. 113-126). Editorial Universitat d'Alacant. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/ff5a6b52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_11.html

Zabalbeascoa, P. (2003). Translating Audiovisual Screen Irony. En L. P. González (Ed.), *Speaking in Tongues: Languages across Contexts and Users* (pp. 305-322). Edicions Universitat de València.

Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. En J. Díaz-Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21-37). John Benjamins Publishing Company. http://dx.doi.org/10.1075/btl.77.05zab

Zabalbeascoa, P. (2013). Teorías de la traducción audiovisual: un viaje de ida y vuelta para progresar. En J. Martínez (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos* (pp. 187-200). Universitat de València.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Filmografía

Badham, J. (Director). (1977). *Fiebre del sábado noche* [Película]. Paramount Pictures.

Brennan, I., Falchuk, B. y Murphy, R. (Creadores). (2009). *Glee* [Serie de TV]. FOX.

Correll, R., O'Brien, B. y Poryes, M. (Creadores). (2006). *Hannah Montana* [Serie de TV]. Walt Disney Pictures.

Costner, K. (Director). (1990). *Bailando con lobos* [Película]. Tig Productions.

Crane, D. y Kauffman, M. (Creadores). (1994). *Friends* [Serie de TV]. Warner Bros. Television; Bright/Kauffman/Crane Productions.

Crosland, A. (Director). (1927). *El cantante de Jazz* [Película]. Warner Bros. Pictures.

Cukor, G. (Director). (1954). *Ha nacido una estrella* [Película]. Warner Bros.; Transcona Enterprises.

Cukor, G. (Director). (1964). *My Fair Lady* [Mi bella dama] [Película]. Warner Bros.

Donen, S. (Director). (1954). *Siete novias para siete hermanos* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Donen, S. y Kelly, G. (Directores). (1952). *Cantando bajo la lluvia* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Fleming, V. (Director). (1939). *Lo que el viento se llevó* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Fosse, B. (Director). (1972). *Cabaret* [Película]. Allied Artists; ABC Pictures.

García Berlanga, L. (Director). (1953). *Bienvenido, Mr. Marshall* [Película]. UNINCI.

Gore, C. (Creador). (1982). *Fame* [Serie de TV]. MGM Television.

Groening, M. (Creador). (1989). *Los Simpsons* [Serie de TV]. 20th Century Fox Television.

Kelly, G. (Director). (1969). *Hello, Dolly!* [Película]. 20th Century Fox.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Kleiser, R. (Director). (1978). *Grease* [Brillantina] [Película]. Paramount Pictures; Robert Stigwood Organization.

Lang, W. (Director). (1956). *El rey y yo* [Película]. 20th Century Fox.

Luhrmann, B. (Director). (2001). *Moulin Rouge* [Película]. 20th Century Fox; Bazmark Films.

Mankiewicz, J. (Director). (1955). *Ellos y ellas* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Marshall, R. (Director). (2002). *Chicago* [Película]. Miramax; Producers Circle; Storyline Entertainment; Kalis Productions GmbH; Co. KG.

Minnelli, V. (Director). (1951). *Un americano en París* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Norman, J. (Director). (1973). *Jesucristo superstar* [Película]. Universal Pictures.

Sandrich, M. (Director). (1937). *Ritmo loco* [Película]. RKO Radio Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1977). *New York, New York* [Película]. Chartoff-Winkler Productions.

Trevorrow, C. (Director). (2015). *Jurassic World* [Película]. Legendary Pictures.

Waters, J. (Director). (1988). *Hairspray* [Película]. New Line Cinema.

Wilder, B. (Director). (1959). *Con faldas y a lo loco* [Película]. Ashton Productions; The Mirisch Corporation.

Wise, R. (Director). (1965). *Sonrisas y lágrimas* [Película]. 20th Century Fox.

Wise, R. y Robbins, J. (Directores). (1961). *West Side Story* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Corpus de la investigación[144]

(DVD1) Crow, C. (Director). (2001). *Casi famosos* [Película; DVD]. Columbia Tristar Home Entertainment.

(DVD2) Carter, T. (Director). (2001). *Espera al último baile* [Película; DVD]. Paramount Home Entertainment.

(DVD3) David, T. (Directora). (2002). *Crossroads: hasta el final* [Película; DVD]. Twentieth Century Fox Home Entertainment España.

(DVD4) Shankman, A. (Director). (2003). *Un paseo para recordar* [Película; DVD]. Filmax Home Video.

(DVD5) Scott, O. (Director). (2003). *Chicas Guepardo: todo por un sueño* [Película; DVD]. Buena Vista Home Entertainment.

(DVD6) Fall, J. (Director). (2003). *Lizzie Superstar* [Película; DVD]. Buena Vista Home Entertainment.

(DVD7) Ferland, G. (Director). (2004). *Dirty Dancing 2* [Película; Blu-ray]. Savor Ediciones.

(DVD8) Sugarman, S. (Directora). (2004). *Quiero ser superfamosa* [Película; DVD]. Buena Vista Home Entertainment.

(DVD9) Ortega, K. (Director). (2006a). *The Cheetah Girls* 2 [Película; DVD]. Buena Vista Home Entertainment.

(DVD10) Ortega, K. (Director). (2006b). *High School Musical* [Película; DVD]. Buena Vista Home Entertainment.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[144] Nótese que las producciones que conforman el corpus de investigación se presentan aquí de acuerdo al orden de estreno en España, según la nomenclatura utilizada en el análisis (DVD + número de la película por orden de estreno en España: por ejemplo, DVD1) (v. 3.1.1).

(DVD11) Fletcher, A. (Directora). (2006). *Bailando (Step up)* [Película; DVD]. Buena Vista Home Entertainment.

(DVD12) McNamara, S. (Director). (2007). *Escucha mi voz* [Película; DVD]. Universal Pictures Iberia.

(DVD13) Ortega, K. (Director). (2007). *High School Musical 2* [Película; DVD]. Walt Disney Home Entertainment.

(DVD14) Shankman, A. (Director). (2007). *Hairspray* [Película; DVD]. Tripictures; Láser Film.

(DVD15) Santostefano, S. (Director). (2008). *Una cenicienta moderna 2* [Película; DVD]. Warner Bros. Entertainment España.

(DVD16) Diamond, M. (Director). (2008). *Camp Rock* [Película; DVD]. Walt Disney Home Entertainment.

(DVD17) Hoen, P. (Director). (2008). *The Cheetah Girls: un mundo* [Película; DVD]. Walt Disney Home Entertainment.

(DVD18) Ortega, K. (Director). (2008). *High School Musical 3: fin de curso* [Película; DVD]. Walt Disney Home Entertainment.

(DVD19) Graff, T. (Director). (2009*). School Rock Band (Bandslam)* [Película; DVD]. Aurum Producciones.

(DVD20) Tancharoen, K. (Director). (2009). *Fama* [Película; Blu-ray]. Warner Bros. Entertainment España.

(DVD21) Chelsom, P. (Director). (2009). *Hannah Montana: la película* [Película; Blu-ray]. Walt Disney Home Entertainment.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(DVD22) Hoen, P. (Director). (2010). *Camp Rock 2: The Final Jam* [Película; Blu-ray]. Walt Disney Home Entertainment.

(DVD23) Grossman, M. (Director). (2010). *Starstruck: mi novio es una súper estrella* [Película; DVD]. Walt Disney Home Entertainment.

(DVD24) Santostefano, D. (Director). (2011). *Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción* [Película; DVD]. Warner Bros. Entertainment España.

(DVD25) Riggen, P. (Director). (2011). *Lemonade Mouth* [Película; DVD]. Walt Disney Home Entertainment.

(DVD26) Howitt, P. (Director). (2012). *Radio Rebelde* [Película; DVD]. Tema Distribuciones.

(DVD27) Cutler, R. (Director). (2014). *Si decido quedarme* [Película; Blu-ray]. Twentieth Century Fox Home Entertainment España.

(DVD28) Ortega, K. (Director). (2015). *Los descendientes*. [Película; DVD]. The Walt Disney Company Iberia.

(DVD29) Chu, J. (Director). (2016). *Jem y los hologramas* [Película; DVD]. Sony Pictures Home Entertainment.

(DVD30) Johnston, M. (2016). *Una cenicienta moderna: el papel de su vida* [Película; DVD]. Twentieth Century Fox Home Entertainment España.

(DVD31) Ortega, K. (Director). (2017). *Los descendientes 2* [Película; DVD]. The Walt Disney Company Iberia.

(DVD32) Ortega, K. (Director). (2019). *Los descendientes 3* [Película; DVD]. The Walt Disney Company Iberia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mención internacional

Summary

In 2015, the translator María José Aguirre de Cárcer (Aguirre, personal communication, 24 June 2015), in an interview carried out for the purpose of a study of the translation of the musical series *Glee*, stated the following:

> Hace años, en TV se traducían todas las canciones ... y había series, como *Ally McBeal*, en la que se traducían todas las canciones. [Pero] de la noche a la mañana, no solo una cadena sino todas decidieron no traducir las canciones. En aquel entonces, también era bastante complicado, porque Internet no estaba tan desarrollado como ahora y tenías que sacar las canciones de oído o ibas a tiendas de discos a buscar los discos a ver si tenían las letras ... [Years ago, all songs on TV were translated ... and there were series, like *Ally McBeal*, where all the songs were translated. [However] overnight, not just one, but every channel decided not to translate songs. At that time it was quite difficult because the Internet wasn't as well developed as it is today and you had to work out the lyrics by listening to them, or go to record stores to look for the records to see if the lyrics were on the sleeve. ... (Brennan, Falchuk and Murphy, 2009)

The research carried out by the author of the present doctoral thesis for her final dissertation of her MA in Audiovisual Translation at the Autonomous University of Barcelona on the translation of the teen musical series *Glee* (Brennan, Falchuk and Murphy, 2009) sparked a great interest in translation for dubbing from English to Spanish of songs[145] that appear in American musical productions that reached Spanish screens and

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[145] In the present investigative work, *song* refers to music with lyrics; thereby excluding instrumental music.

which were specifically aimed at teen audiences. It was particularly motivating to study the translations present in the selected corpus from a quantitative perspective, upon discovering during the course of the research that, on many occasions, the songs were not translated (nor dubbed, nor subtitled), although they had an influence on the plot of the series. Nevertheless, existing studies on the treatment of songs in audiovisual productions were scarce and research on the subject was mostly theoretical, without specific corpora for quantitative and qualitative contrasting of the information.

In the early XXI century, authors such as Agost started to briefly outline the differences in the translation of musical films in the following terms, paving the way for future, more specialised translation studies:

> Por otra parte, las películas musicales (y también las canciones) presentan una variedad de situaciones muy amplia: detectamos la existencia de películas musicales con las canciones traducidas (pensemos, por ejemplo, en las de la productora Disney)[146], o subtituladas (*An American in Paris*, 1951, dirigida por Vincent Minnelli) o sin traducir (*Yellow Submarine*, 1968, dirigida por George Dunning). Además, las canciones, cuando aparecen en programas musicales (género de entretenimiento), generalmente no se traducen [On the other hand, musical films (and the songs) present a very wide variety of situations: we detect the existence of musical films with translated or subtitled songs (let's think, for example, of the songs in the producer Disney's films (*An American in Paris, 1951, directed by Vincent Minnelli*) or untranslated songs (*Yellow Submarine*, 1968,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[146] Note that in the present study, the company The Walt Disney Company is referred to only as *Disney* for reasons of linguistic economy, both by the author of the present doctoral thesis and other cited authors.

directed by George Dunning). Furthermore, when songs appear in musical programmes (entertainment genre), they are generally not translated]. (Agost, 2001, p. 246)

On the other hand, translation professionals such as Castro also began to express their opinions on the subject at a similar time, contrasting trends in the translation of songs at the end of the XX century and the beginning of the XXI:

Fijaos cómo se subtitulan las canciones en muchas películas, algo de lo que tiene siempre la última palabra el cliente final (cadena de televisión o distribuidora cinematográfica). Hay algunas que te dicen que no lo hagas salvo que la letra sea relevante para el argumento. Televisión Española, por el contrario, tiene la norma de que toda canción debe ser subtitulada. Y, como caso curioso, recordar que durante mucho tiempo no parecían darse cuenta en Tele 5 de que las canciones de la serie *Ally McBeal* estaban relacionadas con lo que sucedía en el episodio. De repente alguien cayó en la cuenta, y ya empezaron a subtitular [Look at the way songs are subtitled in a lot of films, something on which the end client (television channel or film distributor) always has the final say. Some say don't do it unless the lyrics are relevant to the plot. Televisión Española, on the other hand, stipulates as a rule that every song must be subtitled. And, as a curiosity, remember that, for a long time, they didn't seem to realise on Tele 5 that the songs in the series *Ally McBeal* were closely linked to what happened in the episode. Suddenly someone clicked and then they started subtitling]. (Castro, 2001b)

The growing interest in the translation of songs, along with the technological advances that came with the XXI century, meant there were an increasing amount of

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

research specifically focused on the study of songs in audiovisual productions and their evolution. One example is the study by Rodríguez, which paints a highly detailed picture of the scene at the beginning of the XXI century, briefly analysing the possible needs of the TT[147] audience and the consequences of translating or not translating the soundtrack that forms part of the plot:

> "You must remember this: a kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh. The fundamental things apply as time goes by." Esta canción marcó una generación: todo el que reconozca la sinfonía que la acompaña sabrá a qué película pertenece, en qué momento sale, quién la canta y cómo reaccionan ante ella los personajes.... Pero más de la mitad no sabrá lo que significa. Como esta, existen muchos otros ejemplos en el cine de canciones que marcan una trama y cuya traducción no se le ha facilitado al espectador, y quizás haya llegado el momento de preguntarse por qué. Enfrentados a esta situación, la norma general dicta que se debe traducir siempre y cuando la canción resulte relevante para el desarrollo de la trama. Sin embargo, esta norma parece ser más un rumor que algo verdaderamente establecido. No son raras las ocasiones en las que se puede oír una carcajada solitaria en una sala de cine en determinado momento porque una referencia musical, que juega y enlaza de forma directa con el guion, ha pasado totalmente desapercibida para la mayoría de los espectadores; y es que se pueden perder ingentes cantidades de información por pasar por alto el abanico de contenido que puede encerrar la parte musical de la banda sonora ["You must remember this: a kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh. The fundamental things apply as time goes by." This song captured a generation:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[147] TT: Translated text.

> everyone who recognises the accompanying tune will know which film it is from, at which point it features, who sings it and how the characters react to it… But more than half of those people won't know what it means. The cinema abounds with examples like this one, of songs that are part of the plot but the translation of which has not been provided for the spectator, and it is perhaps time to ask the reason why. In this situation, the general norm is that the song must be translated as long as it is relevant to the development of the plot. Nevertheless, this norm seems to be more of a rumour than an officially established rule. It is not infrequent to hear a solitary burst of laughter in a cinema theatre at a given moment, because a musical reference, that plays on and is directly linked to the script, has gone completely over the heads of the majority of the spectators; significant amounts of information can be lost as a result of disregarding the potentially ample content of the verbal elements of the soundtrack]. (Rodríguez, 2008, p. 1)

Finally, the studies carried out by Franzon (2005, 2008 and 2015) and Low (2003a, 2003b, 2005, 2008 and 2013) have laid the foundations of the methodological focus developed in the present doctoral thesis. In their work, both authors analyse the translation of songs and present different theories and classification proposals, particularly in relation to which songs to translate, and how: in short, how to tackle the translation of a song whilst respecting the existing relations between text, image and music of the original product, from a principally functionalist perspective, whereby the audience is the ultimate end of the translation. Nevertheless, the initial proposals made by both authors are generally based on theoretical reflections which study the questions of what and how to translate, where practical applications remain secondary.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

However, Franzon (2015) carried out a pilot study in order to empirically prove the theories presented on the different variants of song translations (songs are dubbed, subtitled, or neither dubbed nor subtitled). The author made a random selection of musical productions edited in DVD, but their analysis was brief and principally quantitative, without a specific delimitation of either the elements comprising the corpus, nor of the potential audiences to whom it was aimed. In his analysis, Franzon (2015) focused mainly on whether or not the verbal elements of the song were translated and, in the event that they were translated, on how (for example, with or without features of *singability*). Although in this study the author analysed the singability of the subtitles in order to empirically prove the concept of *singability*, the fact is that it was totally new as a concept, given that there had not previously been any quantitative studies whose principal objective was the treatment of the translation of songs and their evolution in different audiovisual productions in DVD format, in which the songs played a vital role. It did not only take into account classic films classed as musicals and operas, but it also conceived the idea of studying the translation of songs in audiovisual productions such as concerts.

Consequently, the studies presented by Franzon (2005, 2008 and 2015) and Low (2003a, 2003b, 2005, 2008 and 2013) were the main inspiration behind the conception of the present doctoral thesis. Their research highlighted an urgent need to carry out a more exhaustive analysis of the treatment of translated songs in audiovisual productions in order to discover the real motives underlying what, how, when, where and why songs in audiovisual productions where music is an intrinsic part of the plot are translated or not. Furthermore, in the research presented to date, there is a lack of delimited analysis, with broad or duly justified corpora within a specific cultural context and which can, in addition,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

be studied both from the point of view of the researcher, acting as the final recipient of the studied productions, and that of the translator, principal transmitter responsible for creating the translation.

Following this line of investigation, it has been deemed convenient for the research on which the present doctoral thesis will focus to deal with the study of a popular and contemporary corpus based on a recipient sector of the population, on which there is a shortage of detailed analysis: young audiences and, more specifically, those interested in musical films in English from the United States, in order to assess a priori that country as the main producer of this type of films on an international level (Guarinos, 2009 and 2011; Sørenssen, 2018). It has therefore been deemed to be of investigative interest to not only carry out a quantitative and qualitative study of American audiovisual musical productions aimed at teenage audiences, but also to study the translation process from the outset.

Producers such as The Walt Disney Company revolutionised both the small and big screens by making the musical genre accessible to the youngest audiences and by creating mass phenomena during an era when the Internet was far from being what it is today (Fedele and García-Muñoz, 2010; García-Muñoz and Fedele, 2011; Guarinos, 2009 and 2011; Neale, 2007; Sørenssen, 2018). At the beginning of the XXI century the demand for DVD and Blu-ray increased (Díaz Cintas, 2004; Fundación SGAE, 2010) and the distributors discovered a lucrative source of income in this market: the sale of DVDs, Blu-ray, CDs containing the soundtrack, merchandising, concerts, video games, books, etc. (Fundación SGAE, 1999a, 1999b and 2009). It has therefore been considered innovative to carry out an analysis of the translation process of these musical productions in order to thus confirm the factors that influenced their translation and distribution in Spanish, as well

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

as their evolution with the arrival of social media, streaming services and/or digital a la carte platforms, among others (Desblache, 2019a, 2019b and 2021; Fundación SGAE, 2019).

Starting hypothesis and objectives

The present research study takes the studies of Franzon (2005, 2008 and 2015) and Low (2003a, 2003b, 2005, 2008 and 2013) as the main reference and aims to investigate the translation process from English to Spanish of songs in American audiovisual musical productions aimed at young audiences. Therefore, the starting hypothesis of this doctoral thesis is that American audiovisual musical productions aimed at young audiences that are translated from English to Spanish contain songs that have been dubbed, subtitled, or have been left untranslated, independently of the plot. It is to be imagined that economic considerations feature among the contributing factors to the choice of one or other translation method (the translation of songs for dubbing is costly, given that it increases the price of the translation commission because of the need to add the cost of lyricists, professional singers, adapters and other professionals), personal factors (e.g. very tight translation delivery deadlines, lack of communication between the dubbing translator and the subtitler, a lack of awareness on the part of the mediators of the importance of music in the plot), legal (copyright) or even distribution factors (translation of songs for cinema and TV as opposed to for DVD and Blu-ray), among others. As there are no established pre-defined rules on the translation of songs for this type of production, it is anticipated that on most occasions the choice is made on an arbitrary and individual basis in each case, with the client making the final decision and the translator executing it.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

To this effect, the present study has two other, secondary, starting hypotheses. On the one hand, the supposition that a musical film is one in which the music forms an intrinsic part of the plot, whether that be via diegetic or extradiegetic songs. Consequently, they must both be considered equally important and be translated in accordance with the main function of the musical texts: to transmit the same emotions, to both the recipient of the OT[148] and that of the TT. On the other hand, and as a consequence, it is believed that the main function of the translation of songs is to make the recipient of the TT experience the same feelings as the recipient of the OT. Songs are originally created in order to express emotions linked to both musical and written language, and, therefore, they need to arouse the same emotions in the recipients of both the TT and the OT.

Therefore, the general aim of the present research is to study the translation process from English to Spanish of the songs included in American audiovisual musical productions aimed at young audiences in the XXI century, in order to analyse the reasons exogenous and endogenous to the translator that underlie the choice of whether to translate them or not.

The specific objectives of the investigation that derive from the main objective are the following:

- Specific objective 1: to study the literature review in relation to the translation of songs and how the treatment of songs in audiovisual musical productions in the XX and XXI centuries has been developed.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[148] OT: Original text.

- Specific objective 2: to study the evolution of the translation of songs in American audiovisual musical productions aimed at young audiences from the year 2000 to the present day, in dubbed and subtitled versions.
- Specific objective 3: to study the cultural context in which American audiovisual musical productions aimed at young audiences are framed, and their evolution in the XX and XXI centuries.
- Specific objective 4: to study the translation methods and strategies applied to audiovisual musical productions in the XX and XXI centuries, in their dubbed and subtitled versions.
- Specific objective 5: to study, from the selection of a suitable corpus, the translation methods used in the translation of songs and the translation strategies used in the translation from English to Spanish of American audiovisual musical productions aimed at young audiences distributed in Spain from the year 2000 to the present, in dubbed and subtitled versions.
- Specific objective 6: to study the translation process of the translation from English to Spanish of American audiovisual musical productions distributed in Spain from the year 2000 to the present, in dubbed and subtitled versions, in order to analyse the existence of factors that are endogenous and exogenous to the translator and assess the role they play in the translation process in relation to the research corpus used.
- Specific objective 7: to carry out a quantitative and qualitative study from the selection of a suitable corpus, of the evolution of the translation from

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

English to Spanish of American audiovisual musical productions distributed in Spain from the year 2000 to the present, in dubbed and subtitled versions.

Methodology

There now follows a presentation of the methodology, divided into three separate sections. Firstly, there is a description of the methodology employed in the selection of the research corpus used. Secondly, the methodology chosen for the selected specialised participating agents in this study is specified. Thirdly, the general methodology applied to the study of the data and in the analysis of the present doctoral thesis is developed.

Research corpus

The research corpus of the present doctoral thesis is comprised of 32 films, that are the result of an exhaustive search, revision and delimitation according to the detailed parameters that follow.[149]

Firstly, American musical films[150] dated between 2001 and 2018 were used.[151] To narrow down the corpus, apart from the detailed searches for general descriptors (theme, genre, year, etc.), it was also a requisite for the productions to contain the indicator *music* in its descriptors, even if they were not specifically classified as *musical films.* The film was considered as an object of study if in at least one of the sources used (https://www.eldoblaje.com; https://www.filmaffinity.com/es/main.html; https://www.im

[149] Note that the present research was initially conceived and delimited with an additional two musical series in its corpus: *Hannah Montana* (Correll, O'Brien and Poryes, 2006) and *Glee* (Brennan, Falchuk and Murphy, 2009). However, owing to the large number of episodes contained in each series, it was eventually concluded that an in-depth analysis with the resources and time available was unviable. It was therefore decided to exclude these two series from the research corpus, with the aim of carrying out a more exhaustive and precise analysis at a future date.

[150] The present study has considered only films (full length, non-animated feature films) in which the songs are a common thread in the plot and are consistent throughout each production. Audiovisual productions that do not fit this description are therefore excluded (for example, series, concerts, documentaries, shorts, promotional videos, etc.).

[151] Note that the delimitation of the research corpus was carried out during Phase II, which was in 2019. Therefore, being a study that works with productions in DVD and Blu-ray format, the searches were carried out until 2018. Nevertheless, there is one exception: it was decided to include in the corpus a production launched at the end of 2019 and which forms a part of one of the sagas included in the corpus*: Los Descendientes 3 [Descendants 3]* (Ortega, 2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

db.com/) it was classified as *musical* or the indicator *music* was used as a descriptor in its datasheet.[152] Co-productions between the United States and other countries are therefore excluded.

Secondly, the films selected are mainly films with teenage protagonists of pre-university age (of approximately 12 to 18 years). This delimitation makes it possible, on the one hand, to narrow down the corpus to a manageable number of productions and, on the other, to analyse the cultural context they are framed in from two perspectives: adolescents as final recipients and, at the same time, as protagonists of the scenes of the selected productions.

Finally, all the selected films have been contrasted using a three-step system. Firstly, the theme and genre described on the FilmAffinity España website (https://www.filmaffinity.com/es/main.html) was selected, on account of its being considered «la base de datos de películas más importante y completa de cine en español de Internet, conocida por ser referencia en consulta de puntuaciones medias y críticas de usuarios de cada una de sus películas y series» [the most important and complete Spanish film database on the Internet, recognised as a reference for consulting average ratings and users' reviews for each of its films and series]. Subsequently the search was continued on the website IMDb (https://www.imdb.com/) on account of its international character: «IMDb is the world's most popular and authoritative source for movie, TV and celebrity content». In this way, the information compiled from the website FilmAffinity España

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[152] *Un paseo para recordar [A walk to remember]* (Shankman, 2003), which was not classified as either *music* or *musical* in any of the sources mentioned on the date when the delimitation of the corpus was carried out, is an exception. Nevertheless, the author of this work has deemed it suitable for inclusion in the corpus on account of its being considered a musical production in which both the diegetic and extradiegetic songs form a part of the plot, either directly or indirectly.

(https://www.filmaffinity.com/es/main.html) was amplified. Finally, all the information on each production was contrasted with the website eldoblaje.com (https://www.eldoblaje.com/home/), «la base de datos de recursos sobre el doblaje en España», [the database of dubbing resources in Spain] and online shopping websites such as Amazon.com (https://www.amazon.es/) or CeX (https://es.webuy.com/), as well as with video libraries on a national level.

Therefore, the 32 films comprising the research corpus were the result of a selection based on the previously mentioned parameters and the contrasting of their availability for study in DVD and/or Blu.ray[153] format with complete dubbing into Spanish in Spain.

Finally, it should be pointed out that the principal tool used in the quantitative analysis of the research corpus was the statistical software tool IBM SPSS Statistics (IBM, n.d.).

Participating specialised agents

The 9 specialised agents who participated in the contextual study of the present doctoral thesis were the final result of an exhaustive search consisting of a five-step system.

Firstly, data was compiled on the specialised agents involved in the translation process that appear in the DVD and/or Blu-ray used for the analysis of the research corpus and, subsequently, the information was contrasted and/or amplified using the website eldoblaje.com (https://www.eldoblaje.com/home/). Next, the contact details and

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[153] Note that the data provided in the present study (translators, dubbing directors, distributors, etc.) has been extracted directly from the consultation sources mentioned (https://www.eldoblaje.com/home/; https://www.filmaffinity.com/es/main.html; https://www.imdb.com/) and from agents specialised in audiovisual translation, as well as DVD and Blu-ray editions that were available for carrying out the present study and who are listed in the bibliographical references section.

information were amplified through professional associations, such as the *Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España* [The Spanish Association of Translation and Audiovisual Adaptation] (https://atrae.org/), social media, such as LinkedIn (https://www.linkedin.com/) and professional websites, among others.

Fourthly, the information was corroborated with the specialised agents contacted, given that at times the information found in the sources mentioned was contradictory.

Finally, the contact details were amplified thanks to various specialised agents in the sector who were contacted (directly or indirectly related to the research corpus), who offered to provide the contact details of other agents who had participated in the analysed translation process.

Applied methodology

This study was carried out using a process-oriented research methodology (Saldanha and O'Brien, 2013, pp. 109-149), as well as a product-oriented research methodology (2013, pp. 49-108), which makes it possible to shed a certain amount of light on the translation process (2013, p. 50):

> It has been suggested that by observing the products of translation it is possible to make inferences about the process as well.... This is the assumption underlying the work of Bowker and Bennison (2003) and Alves and Vale (2011), and is in line with a more general movement towards the integration of process- and product-oriented research (Alver *et al.* 2010 ...). The analysis of texts in their context of production and reception offers evidence of translators' decision making, which allows some insight into the translation process.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

With regard to product-orientated methodology, a descriptive language analysis approach was used, taking into account both the linguistic research corpus and the critical analysis of the discourse. To this end, the linguistic research corpus is defined as «a large collection of authentic texts that have been gathered in electronic form according to a specific set of criteria» (Saldanha and O'Brien, 2013, p. 55). In the present study, an authentic textual corpus has been selected for its analysis according to the parameters highlighted within the critical analysis of the discourse (2013, pp. 51-52):

> CDA [Critical Discourse Analysis] is not itself a methodology but an umbrella term used to refer to a series of theories and practices that share certain principles ... in terms of their approach to language study.... This means that words, clauses, phrases, or sentences are never considered in isolation, unless they constitute texts in themselves.... De Beaugrande and Dressler (1981), for example, argued that texts had to meet what they call the seven standards of textuality: cohesion, coherence, intentionality, acceptability, informativity, situationality and intertextuality. Widdowson (2004:8) distinguishes text and discourse as follows: "Discourse is the pragmatic process of meaning negotiation. Text is the product".... CDA sees discourse as social practice, "as an element of social life which is closely interconnected with other elements" ... and as "historically produced and interpreted" ....

Thus, «CDA [Critical Discourse Analysis] and CL [Corpus linguistics] can be seen as compatible methodologies which can either complement each other, for example, as a means to triangulate results, or be combined in one methodology» (Saldanha and O'Brien, 2013, p. 56).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Therefore, the study is framed within Descriptive Translation Studies, and, more specifically, within descriptive product-aimed studies proposed by Holmes, to which Hurtado Albir referred (2017, p. 139), focusing on «la descripción y comparación de traducciones en el plano sincrónico y diacrónico» [the description and comparison of translations on the synchronic and diachronic plane] and echoing the need for research on the subject (Hurtado Albir, 2017, p. 153), because, although descriptive studies of audiovisual translation do exist, «algunas de ellas [en referencia a las modalidades de traducción] no han sido objeto de un análisis descriptivo sistemático (la traducción musical, por ejemplo) y seguimos adoleciendo de datos empíricos que corroboren su funcionamiento» [some of them [in terms of translation methods] have not been the object of a systematic descriptive analysis (musical translation, for example) and we still lack empirical data that corroborates its functioning].

On the other hand, process-oriented methodology, whereby questionnaires and interviews with the agents involved in the translation process are key to the extraction of relevant results and conclusions, were also used (Saldanha and O'Brien, 2013, p. 109):

> Translation process research seeks to understand translator or interpreter behaviour, competence, expertise, the cognitive processes that orient these, and the relations between cognition and the translated or interpreted product. Furthermore, since translation is not divorced from social context, process research seeks to understand the effect of the context on the process.

The present doctoral thesis, therefore, considers that the methodology linked to the translation process is comprised of three main levels: the mental states and the operations carried out during the translation; the tasks, or sub-tasks carried out during the translation

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(reading the OT, researching the subject, etc.) and the situational context, or *situatedness* encompassing the translation process and which, moreover, involves all the agents, from the outset of the translation commission until the final recipient acquires the product (Saldanha and O'Brien, 2013, p. 110).

Thus, the present doctoral thesis believes the best methodology to be that resulting from the combination «process- and product-oriented approach [since it] provides a richer analysis and understanding of translation. Given this broad understanding of translation process research, both qualitative and quantitative methods are clearly appropriate» (Saldanha and O'Brien, 2013, p. 111).

Similarly, once a research corpus suitable to the principal objective was selected, the present investigative study opted for a multimethod design, using an integration subtype based on triangulation:

> En la triangulación, por tanto, el grado de integración aumenta, y la legitimidad de la estrategia está condicionada por la posibilidad de que dos metodologías diferentes, como la cuantitativa y la cualitativa, puedan captar, en parte o totalmente, un mismo hecho. Esta estrategia de búsqueda de resultados convergentes puede tener dos usos posibles. Uno refiere problemas de medición, y pretende validar una medida utilizando dos diferentes instrumentos que, en relación a este objetivo, presentan características peculiares. En caso de que ambos instrumentos conduzcan a idéntica medida, se supone, incrementaremos nuestra confianza en los resultados. El segundo uso se refiere a la contrastación de hipótesis. Si una misma hipótesis puede ser contrastada con metodologías independientes, por ejemplo, cuantitativa y cualitativamente, también podremos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> aumentar nuestra confianza en su veracidad. La legitimidad de esta estrategia depende de si creemos que ambas metodologías realmente pueden captar idéntico aspecto de la realidad, esto es, si el solapamiento es posible [In triangulation, therefore, the degree of integration increases, and the legitimacy of the strategy is conditioned by the possibility of two different methodologies, such as quantitative and qualitative, being able to capture, partially or totally, the same fact. This strategy of searching for converging results could have two possible uses. One refers to problems with measuring and aims to validate a measurement by using two different instruments which, in relation to this objective, present peculiar characteristics. In the event that both instruments give the same measurement, it is to be supposed that our confidence in the results will increase. The second use refers to the contrasting of a hypothesis. If the same hypothesis can be contrasted with independent methodologies, for example, quantitatively and qualitatively, then our confidence in their veracity can also increase. The legitimacy of this strategy depends on whether we believe that both methodologies can really capture an identical aspect of reality, provided, of course, that it is possible to overlap]. (Bericat, 1998, pp. 38-39)

A study has therefore been carried out from an essentially quantitative perspective, using statistical tools, although the results obtained are subject to interpretations of a qualitative nature, which make it possible to determine, as far as possible, translation tendencies with regard to the translation of songs.

To conclude, there follows a brief description of the main phases on which the present doctoral thesis has been structured:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Phase I. Research, compilation and reading of the bibliography: a theoretical framework of the research was devised, presenting the literature review on the translation of songs in audiovisual productions throughout the XX and XXI centuries and how it has been applied to the Spanish model.
- Phase II. Research corpus: the research corpus of American audiovisual musical productions aimed at young audiences, translated from English to Spanish during the period from 2001 to 2018 was conceptualised, contextualised, searched, compiled, delimited and prepared.
- Phase III. Analysis of the translation from English to Spanish of American audiovisual musical productions aimed at young audiences in the XXI century: an analysis of the research corpus was carried out via the quantitative and qualitative study of translation methods and strategies used in the translation of songs.
- Phase IV. The translation process for American audiovisual musical productions aimed at young audiences in the XXI century: specialised agents who intervened in the translation process from English to Spanish in the analysed corpus were sought, contacted, interviewed and asked to complete questionnaires. Furthermore, a quantitative analysis and qualitative interpretation of the compiled information was carried out.
- Phase V. Discussion and conclusions: reflections were made on the translation of songs in audiovisual productions aimed at young audiences translated from English to Spanish and the resulting conclusions were drawn from the quantitative and qualitative analysis of the presented data.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Content structure

The present doctoral thesis is structured in four chapters, preceded by an introduction and ended by a final section, in which the conclusions of the investigation are developed.

Chapter 1, «Estado de la cuestión» [«Literature review»], is devoted to the description, contextualisation and justification of the field of the present study. Firstly, the variety of translation that occupies this study, audiovisual translation, is introduced, in a general way, focusing on its definition and describing the different methods. Next, the study focuses on audiovisual translation in Spain and, more specifically, on the two methods used in the analysis of the research corpus: dubbing and subtitling. The general overview of the two methods is presented, along with their evolution over the course of the XX and XXI centuries and, finally, the most professional perspective of these methods is revised, presenting the translation process and its evolution in recent years. Thirdly, the issue of what comprises an audiovisual text is developed in depth, focusing mainly on the classifications proposed by Zabalbeascoa (2001, 2003, 2008 and 2013) and Agost (1999), which converge on the fourth and final part of this first chapter, «La traducción de textos musicales» [«The translation of musical texts»]. In this section a revision of existing studies of the translation of songs is carried out, beginning with the understanding of the translation of musical texts from the perspective of Radabán (1991) and Hurtado Albir (2017), representatives of the existing studies from the end of the XX century and the beginning of the XXI, in order to subsequently present the theory of *Skopos*[154] and the functionalist model

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[154] According to Nord (1997, p. 27), «*Skopos* is a Greek word for "purpose". According to *Skopostheorie* (the theory that applies the notion of *Skopos* to translation), the prime principle determining any translation process is the purpose (*Skopos*) of the overall translational action. This fits in with intentionality being part of the very definition of any action».

of Low (2003a, 2003b, 2005, 2008, 2013 and 2017) and Franzon (2005, 2008 and 2015) in the translation of musical texts, the principal approach used in the analysis of the research corpus. Finally, this chapter concludes with a revision of the studies on the translation of songs carried out in recent years.

Chapter 2, «Conceptualización y contextualización del corpus de investigación» [«Conceptualisation and contextualisation of the research corpus»], chapter 3, «Análisis del corpus de investigación» [«Analysis of the research corpus»], and chapter 4, «Resultados del análisis del corpus de investigación» [«Results of the analysis of the research corpus»], deal with the research corpus used.

Chapter 2 is divided into two parts. The first part of the chapter deals with the presentation of the characteristics of audiovisual musical productions, focusing on the characteristics observed in young audiences, audiovisual genres, plots, characters, distribution channels, legal and technical aspects of the translation of songs in dubbing and subtitling. The second part of the chapter focuses on American audiovisual productions aimed at young Spanish audiences in the XX and XXI centuries, in order to provide an in-depth understanding of the cultural context of the analysed research corpus.

Chapter 3 deals with the study of the research corpus on which the present thesis is based. On the one hand, the statistical study of the analysed productions is presented, taking into account both the general data of the analysed films and the methods and strategies of translation in the translation of songs used in the DVD and Blu-ray versions analysed. On the other hand, the contextual study of the translation process is outlined, providing the relevant information on the interview and the questionnaires carried out and presenting the information compiled from them.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Chapter 4 develops the quantitative and qualitative analysis of the results, and is complemented by a section devoted exclusively to the discussion of the existing debate on the translation of songs in audiovisual productions.

On the other hand, eight annexes are added to the main body of the study, for the consultation and amplification of the data provided. In Annex I,[155] the general and specific data relating to the 32 films analysed in the research corpus is explained. Annexes II, III and IV specify respectively information pertaining to interferences, the translation and the duration of the songs in the productions studied. Anexes V and VI focus on the characterisation of audiovisual productions through music and songs respectively, in dubbed and subtitled versions. Annex VII outlines the characteristics of the songs used in the corpus in relation to both language and their interpretation. Finally, Annex VIII contains information on the questionnaires and interviews used in the study.

To conclude, the author of this doctoral thesis adhered to the style and orthotypography recommendations offered principally by the American Psychological Association (2020), Martínez de Sousa (2010, 2014 and 2015) and the Real Academia Española (2005 and 2010).

Limitations of the investigation

The present investigative study faced different limitations which, on several occasions, impeded the total corroboration of the results of the research corpus, mainly attributable to time restraints, distribution formats, contact and participation of the specialised agents.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[155] Note that the details of the specialised agents provided, both in Annex I and in the rest of the present doctoral thesis, have been indicated bearing in mind the information compiled and contrasted during the investigation, for which reason it has not been possible to provide the complete names and surnames of all the agents mentioned.

Firstly, more than 70 % of the films analysed in the present corpus were released in Spain in the period between 2001 and 2010. This circumstance therefore also influenced the compilation of more specific information, especially with regard to the contacted and participating specialised agents. The passing of time resulted in their not recalling specific information clearly and/or it being impossible to access it. Consequently, this resulted in the occasional existence of discrepancies in the information obtained.

Secondly, possible discrepancies were observed between the distribution formats of the original translation and the analysed formats. The research corpus used is limited to the analysis of the productions found in DVD and/or Blu-ray formats translated from English to Spanish during the period between 2001 and 2018. In most cases, given that there was no access to the cinema and/or TV formats from which the first translations of the analysed productions were made, and which are, therefore, the translations in which the participating specialised agents were involved, the present doctoral thesis cannot corroborate 100 % that the data analysed on DVD and/or Blu-ray is the direct result of the same translation process in which the participating agents of this study participated.

Thirdly, there are a series of limiting factors affecting the complete analysis of the data proceeding from the specialised agents involved in the translation process of the productions studied, in terms of their authorship, distribution and complications resulting from COVID-19.

On the one hand, although translation for dubbing is becoming increasingly regulated in terms of cinema and TV, that is not the case with subtitling, especially with regard to subtitled versions distributed in DVD and/or Blu-ray. According to the majority of participating specialised agents, once they send their translation for dubbing, they do not

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

know if it will subsequently also be used for subtitling the production and if the translation, as well as being used for cinema, and/or TV, will also be used for its distribution in DVD and/or Blu-ray. Therefore, it has not been possible to contact all the agents involved in the translation process of the analysed productions. Even when the translators' details appear on the DVDs and/or the Blu-ray, a subsequent corroboration has been necessary, given that on occasions there are discrepancies with the data that appears on these formats, in contrast with the agents involved in the first versions for the cinema and/or TV.

With regard to the distribution of the films analysed in Spain, it has not been possible to contact the distributors involved in the translation process of any of the analysed productions, and it has therefore been impossible to corroborate the translation process from their point of view and, consequently, the conclusions reached lack this information.

Finally, it should be noted that phase V of the present doctoral study was conducted during the second half of 2020, coinciding with the global health emergency, COVID-19. This resulted in an even greater impediment to the participation of many of the specialised agents involved.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Conclusions

The main hypothesis on which the present doctoral thesis is based is that audiovisual musical productions aimed at young audiences, translated from English to Spanish over the course of the XXI century contain songs that have been dubbed, subtitled or have been left untranslated, independently of the plot, owing to economic, personal, legal and/or distribution factors. The results obtained, both in the statistical and the contextual study, corroborate this hypothesis completely.

Specific objectives 5 and 7 carried out in this study (see Introduction. 2) demonstrate the confirmation of the hypothesis in the analysis of the selected corpus, whereby the 32 films selected served as the object of the study of the translation methods used for the translation of songs, as well as for the study of translation strategies used for the translation from English to Spanish of American audiovisual musical productions aimed at young audiences, distributed in Spain from the year 2000 to the present, in both dubbed and subtitled versions. If we compare the number of translated songs of the audiovisual productions studied in this investigative work in relation to the dubbed and subtitled versions, of the 784 songs analysed, a translation method was only applied to 12% of the dubbed versions, compared to 31% of the subtitled versions (see 3.1.2.1). Although throughout the XX century subtitled versions tended to be aimed at a minority of better educated groups (see 1.2.2.2), 100% of the films analysed exist in both dubbed and subtitled versions. Nevertheless, in this study it is the subtitled versions that have provided more information about the translation of songs in audiovisual productions with a musical content. Consequently, the data obtained concludes that the translation methodology

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

applied, in both dubbed and subtitled versions, is interlinguistic subtitling from English to Spanish with a translation for reading (see 4.3.1.1).

With regard to the factors affecting the non translation of songs, the data collected for the analysis of specific objective 6 shows that the contextual study of the translation process of the audiovisual productions analysed also confirms the initial hypothesis regarding the work of the specialised agents: in the majority of cases, translation choices are made in an arbitrary and individual manner in each case and it is the client who has the final say and the translator who complies with the decision. The translator's action is always limited and constrained by economic, mediatic, format and even authorial factors. The specialised agents participating in the study unanimously place the responsibility of the final translation on the distributors and producers in charge of marketing the product (see 3.2.2.2).

To continue with the other two secondary hypotheses, stating that both diegetic and extradiegetic songs form part of the plot and, therefore, that the main purpose of the translation of musical texts is to transmit the same message from the OT[156] to the audience in the TT[157], the data obtained concludes that, although the hypotheses are confirmed in the presented theory, they are not always put into practice in real life. This is supported by the results obtained with regard to specific objects 1, 2 and 4.

The popular adage states that «A picture is worth a thousand words». Just as with words, there are more ways than one of expressing art too. If we take music as an example, «music relies on our hearing, our somatic feeling, as well as the visual presentation»

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[156] OT: Original text.
[157] TT: Translated text.

(Minors, 2021, p. 15). Until a few years ago, research on the translation of songs was linked to operatic texts and classic musical works with stories narrated almost entirely through song (see 1.4). The connections studied between text, image and music were therefore restricted to an exclusive audience with very distinct characteristics (purchasing power, proficiency in other languages, high intellect, etc.) (see 1.2).

The XXI century, however, introduced new forms of audiovisual broadcasting. The appearance of the Internet and the new technology boom marked a before and after, particularly for teenage audiences. There was an increasingly larger supply, that was more easily accessible to every home in the world, with no distinction between social classes or purchasing power. Audiovisual releases on a global scale became more common and social media brought with it consumption on a massive scale of content made by and for specific audiences. Within this global context, music came to be regarded as an element which, far from being isolated, formed part of a whole and, therefore, needed to be treated accordingly (see 2.2).

Although the language of music is considered to be universal (see 1.4.2.2), transcending borders whilst transmitting what is contained in the original score, it is a fact that the same is not true for the verbal elements comprising it (see 1.4.3.3.2.3). According to Minors (2021, pp. 8-9):

> Since the 1990s and the translational turn, the 2000s with the performative turn, and the 2010s with the transmedial turn, scholars working within music, whether musicians, musicologists, linguists, among other field[s] in the humanities, have begun to ask about the identity, agency, voice and role music has in projecting meaning beyond words.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nevertheless, despite the fact that a song transcends mere words, the verbal elements are key in its conception (2021, p.18). Therefore, the information presented in this study suggests that musical texts can become universal, as long as their translation *Skopos* is taken into account and their communicative contexts respected. In short, songs can successfully transcend borders, as long as the needs of their audiences are borne in mind (see 1.4.3).

The shortage of exhaustive and varied studies on the translation of songs until recent decades can be attributed to various factors. Firstly, to the lack of consensus regarding what is considered as translation, rewriting or adaptation (see 1.4.3). On the other hand, to the persistent mistrust of in-depth analysis of song lyrics in studies of music, where greater importance is placed on instrumentation, placing the accompanying lyrics on a secondary plane (Susam-Saraeva, 2015, pp. 8-9). Nevertheless, the data obtained in the present study is inclined to regard as a principal factor of the problem the shortage of studies on the analysis of existing relations between music and culture:

> Which are rare to find within that discipline, as the historiography of Western art music clings 'to the counterintuitive assumption that music and culture are separate'.... Music, however, is a 'social construct..., something that ha[s] to be understood both socially and culturally'..., and, I would add, transculturally. (Susam-Saraeva, 2015, pp. 9-10)

In short, studies that delve into the connections established between music, or rather, songs as part of a specific culture, and their audiences, as its components, are vitally important in terms of understanding the *Skopos* of translation in each communicative

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

context (see 1.4.3, 2.1 and 2.2). The data obtained in relation to specific object 3 demonstrates as much.

Low (see 1.4.3.3.2.3) perceives the creation process of a translation of a song as a sea-voyage, whereby the translator, as the person responsible for transmitting the *Skopos* of the translation, must ensure that the vessel (the song s/he has been commissioned to translate) arrives at its port of destination (at its final audience) with the essence of its original message intact. The metaphor of turbulent waters and challenges on the way mentioned by Low is a faithful depiction of the translation process leading to what and how to translate a song whose verbal elements do not cross borders as successfully as musical notes or, even, as the accompanying images. The data obtained suggests that, although, in theory, this metaphor has a defining and essential meaning in terms of understanding the translation process of musical texts, unfortunately, in reality, that is not the case.

The general objective of the present doctoral thesis was to study the translation process of songs from English to Spanish included in American audiovisual musical productions aimed at a young audience in the XXI century, in order to analyse the reasons exogenous and endogenous to the translator underlying the decision to translate them or not. What has been stated above and the data obtained confirm that it was possible to fulfil this objective successfully.

The information compiled and presented in the section devoted to the question of the present study in relation to specific objectives 1, 2 and 4, suggests, furthermore, that most studies of the translation of musical texts unilaterally explore the existing relations between music, text and image. They focus almost exclusively on what must be translated in a song and, comparatively, how songs are translated taking their translation *Skopos*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

within a specific context (see 1.4.3) into consideration. This study has therefore analysed other questions that are usually overlooked in the conception of the translation *Skopos*, thus developing the initially outlined specific objectives 6 and 7. In short, the how (dubbed and/or subtitled), the where (film types, characterisation and characteristics of productions and of songs and interferences), the when (audience groups, duration and chronology of the productions) and the why (the translation process) of whether or not songs are translated was analysed, while considering their ultimate function within the audiovisual musical productions aimed at young audiences throughout the XXI century.

How: dubbed or subtitled?

As has been stated previously in relation to the hypotheses outlined at the beginning of the present study, the subtitled versions of the analysed films are the ones with the greatest number of translated songs. The information obtained, in particular from the interview and the questionnaires presented to the specialised agents that took part in the translation process of the productions analysed in the corpus, as well as in the analysis of the results of the investigated corpus (see 3.2.2, 4.1, 4.2 and 4.3) suggest the following conclusions:[158]

- **Ratification of translation strategies in DVD subtitles presented in Franzon's pilot study** (see 1.4.3.3.3.4). The data obtained from the corpus confirms Franzon's theory in relation to strategies used for subtitling songs on DVD. The data compiled concludes that the general tendency is to translate dialogues but not songs in DVD

[158] Note that the conclusions obtained in the present study in relation to DVD and/or Blu-ray distribution of the products studied are mere conjectures based on the data obtained from the corpus and the information compiled from the participating specialised agents, as well as from the literature consulted. Owing to the fact that no indirect specialised agent participated in the present investigative study, the data provided concerning indirect agents has not been corroborated.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

and/or Blu-ray format. Although Franzon's study refers to randomly selected audiovisual productions with musical content (which included concerts and operas, as well as musical films) that are not aimed at any specific age group or set in any particular year, the data obtained from the present research corpus indicates the same conclusions: partial translation (type 1) is the most frequently used strategy in productions distributed in DVD and/or Blu-ray format and, in cases where there is a full translation, it is mixed (dubbed dialogues and subtitled songs). Furthermore, when songs are subtitled, it is without any apparent singability features (see 4.3.1.1).

- **Incongruences in DVD and Blu-ray distribution in dubbed and subtitled versions.** When DVD and Blu-ray dubbed versions are distributed, the translated soundtrack for cinema and/or television is usually acquired, but not the TT which appears on the screen (titles and/or subtitles of the songs). Consequently, the distributor re-commissions the full translation for the subtitled DVD and/or Blu-ray versions only, which explains why the subtitled versions of the productions studied have more translated songs.
- **Lack of revision of technical aspects of DVD and Blu-ray.** The songs are not considered to be of great importance when it comes to configuring the technical aspects in DVD or Blu-ray. Films with translated songs in the subtitled versions could have used the same translation in the dubbed versions. The fact that this did not occur in the majority of cases where this casuistry is presented in the productions studied suggests that distributors do not tend to devote sufficient time to the processing and configuration of audiovisual productions that are launched

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

onto the market, obliging the user of this type of product to investigate whether or not the songs are translated in the subtitled version of the acquired product and, consequently, continually activate or deactivate their translation in the event that that is the case. Nevertheless, despite being the fastest solution, this can lead to additional problems. Using the translations of the songs for the subtitled versions for the dubbed versions would mean possible inconsistencies and incongruences in the translation decisions for both versions, which may well serve to confuse rather than help the final audience. Which is why transferring the translation of the songs from one version to another would require further revision of the translation for the dubbed and subtitled version and, therefore, the investment of additional funds.

- **Subtitles are becoming increasingly important in audiovisual productions.** An evolution with respect to the acceptance of the use of subtitles in audiovisual productions aimed at young audiences has been observed in the XXI century compared with the XX century. The minority groups that enjoyed subtitled productions in the original language have been replaced by increasingly young audiences that very often prioritise the consumption of subtitled original language versions over dubbed versions, particularly in productions with a musical content. For that reason, the subtitled versions studied contain more translated songs than the dubbed versions. Furthermore, this evolution is ratified by the fact that the preferred option is interlinguistic subtitling for the translation of songs, both in subtitled and dubbed versions.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Where: types of films, characterisation and characteristics of productions and songs and interferences

- **Differentiation of translation strategies according to the production type.** Both dubbed and subtitled versions use a preferably partial translation in teen music movies[159] and in films with a non- classic musical content. By contrast, in teen music TV movies and in films with a classic musical content, the predominant translation strategy is full translation, especially in the case of subtitled versions (see 4.3.1.1). These findings confirm what was principally stated by the participating agents in the present study (see 3.2.2.2, 4.2, 4.3.1.3 and 4.3.2): on the one hand, the declaration of specialised agents such as María José Aguirre De Cárcer (see Annex VIII. 4.6), which stated that it was more common to translate songs for TV commissions than for commissions for films for cinema and, on the other hand, the tendency to devote more attention to songs that are part of films with a classic musical content than to those that are not.
- **There is no in-depth analysis of the characterisation of productions through music.** The data obtained indicates that it is not usual to carry out an exhaustive analysis of all the diegetic songs (71 %), the extradiegetic songs (21 %) and the hybrid presented in this study, diegetic-extradiegetic songs (8 %), throughout the translation process. Analysis of the corpus (see 3.1.1.6, 3.1.2.3, 4.1, 4.3.1 and 4.3.2.5.2) reveals that it is usual to bear in mind, firstly, the diegetic songs performed by the characters that appear on screen, without any defined consensus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[159] Note that the present study has used the American term *movie* instead of the British term *film* when making the differentiation between American teen music films and American teen music TV films, as the American term has been used in the literature review (see 2.1.2).

with regard to the processing of the other songs in the productions (diegetic, extradiegetic and/or diegetic-extradiegetic). Furthermore, the fact that there are no more detailed studies of the hybrid diegetic-extradiegetic indicates the simplistic distinction between one type and the other, without considering the hybrid songs that may be translated in some scenes and not in others, on account of containing different translation *Skopos*.

- **There is no in-depth analysis of the characterisation of productions through songs.** The proposal of classifying the songs presented in the present study according to Low's model (see 3.1.1.7) analyses the different types of songs, focusing not only on their message, but also on the role they play in the scene in which they appear. The results obtained show that narrative songs, those which are normally sung by the characters on screen, are the most translated, in both dubbed and subtitled versions. This finding once again ratifies what was unanimously stated by all the participating agents of the present study (see 3.2.2.2, 4.2, 4.3.1.3 and 4.3.2).
- **The translation of songs taking its specific characteristics into account is carried out arbitrarily, particularly in dubbed versions.** While the data obtained for subtitled versions indicates that songs sung by recurring characters are translated more than those sung by other characters, it is also true that the data for dubbed versions shows opposite tendencies. 21 % of songs sung by recurring characters are translated, as opposed to 23 % of songs sung by other characters. The data compiled, both in the theoretical sections and those pertaining to the contextual process suggest the opposite, given that the tendency appears to be the opposite of

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

that finally presented for the dubbed versions of the analysed corpus: the songs sung by recurring characters should be the ones most translated, as it is the characters who usually narrate the story. This data therefore supports the arbitrary nature of the translation of songs, particularly in the case of dubbed versions. On the other hand, with regard to the languages of the analysed songs, no relevant data beyond that which has already been mentioned was observed.

- **Interference with dialogue is not the reason why most songs are not translated.** Although one of the main reasons for not translating songs is in order to avoid obstructing the images with additional text when there is dialogue or similar information on screen (see 3.2.2.2), it is certain that the data obtained from the present research corpus reveals that interference with dialogues and/or the final credits is not a direct reason for not translating songs. The percentage of songs that interfere with dialogues is less than 25 % of the total number of songs in the productions analysed in the corpus and only 7 % of the total number interfere with the final credits (see 3.1.1.9.2). Although the visual elements in the analysis of interference have not been analysed in the present study, the data obtained indicates that existing interference between text, image and music are not direct reasons for not translating songs.
- **Songs are translated better[160] in dubbed versions, but they are translated more frequently in subtitled versions.** The data obtained, principally from the contextual study (see 3.2.2) reveals that, as there are no fixed guidelines for the

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[160] Please note that the term *better* refers to providing a translation commission that prioritises the songs and not the quality of the resulting translation itself, which would be the subject of a separate study.

translation of songs in subtitled versions, translators act according to their own habits and customs, given that in the majority of translation commissions there are no specific instructions as to whether or not the songs should be translated, in which way (singable translation or not), etc. (see Annex VIII. 4.3). Nevertheless, in dubbed films, where songs have special significance on account of different factors (mediatic, because it is aimed at a children's audience, etc.), more care is taken and more attention devoted to details and instructions issued at the time of commission.

When: age groups, duration and chronology

- **The *Skopos* of song translation does not take teenage audiences into account.** Although this statement is something of a generalisation, and despite the existence of several exceptions in the present study,[161] the fact is that the results show that the songs in these types of productions are translated according to mediatic or economic factors rather than factors strictly linked to the culture of the audience that will consume it. The practice therefore contradicts the theories put forward by authors such as Low and Franzon (see 1.4.3.3), that focus on the functionalist perspective presented by Nord and Vermeer (see 1.4.3.1 and 1.4.3.2) and perceive language as part of culture, arguing that communicative situations are not universal, but rather depend on the cultural context of the final audience that conditions the communicative situation in which it is set.
- **There is adequacy but no equivalence in the translation of audiovisual musical productions aimed at young audiences in the XXI century.** The data obtained in

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[161] The films DVD10, DVD14, DVD20 and DVD32 are completely translated (dialogues and songs) in both the dubbed and the subtitled versions (see Table 80 and Table 87).

the present study shows that there is adequacy in the films studied, that is to say, the direct specialised agents adapt to the demands specified when the translation is commissioned. Nevertheless there is no equivalence, given that the commission does not adapt to the specific *Skopos* required by this type of audiovisual production in order to fulfil the same communicative functions as the original product (see 1.4.3.1).

- **The duration of the songs and films, as well as the time required to complete the translation, are not the reason why most songs are not translated.** The data obtained, both from the statistical study (see 3.1.2.2, 3.1.3.3, 3.2.2.2 and 4.3.1) and the contextual study (see 4.2) indicate that the factors dictating whether or not a song is translated do not lie directly in the duration, nor in the songs themselves, nor in the productions that contain them.
- **There is no direct relation between the release date and whether or not the songs in the audiovisual productions analysed are translated.** The data obtained does not show significant differences that determine the existence of a different treatment of songs if the data is compared chronologically. Although there are some differences, they remain isolated and no established pattern confirming that there has been an evolution in the translation of songs from the year 2000 to the present day was found (see 3.1.1.1, 3.1.3.2 and 4.2).
- **There is a general lack of knowledge about the expectations of a teenage audience regarding the translation of songs.** Although it is certain that the present study contains information about the different expectations audiences tend to have with regard to the translation of songs (see 2.2.2 and 4.3.2.5.5), the fact is that «little

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

is known regarding the importance that music lovers give to lyrics and how much they focus when listening to vocal music. No large-scale survey exists of audiences' opinions concerning how much they value information on popular music concerts and lyrics provision or their translation» (Desblache, 2021, p. 56). The lack of reception studies analysing the reality with regard to the real expectations that audiences have of the translation of songs in audiovisual productions aimed at young audiences means it is not possible to ratify whether or not the aforementioned expectations are fulfilled in the present research corpus (see 2.2.2.2). Nevertheless, the data obtained throughout the analysis suggests that if the recipient is not regarded as the principal translation S*kopos*, his/her expectations cannot therefore be fulfilled in the same way as when the main function of the translation is solely and exclusively for the recipients.

Why: the translation process

- **There is a general mistrust of the translation of songs.** The low percentage of translated songs compiled in the present study confirms the theory that there is a general fear of tackling a song: «I would say that many translators are slightly frightened of music when they are not musicians themselves, and sometimes for no good reasons» (Desblache and Mus, 2021). In-depth studies of the relationship between text, image and music have only existed for the past few years (see 1.4.3) and this mistrust may therefore be because «the translation of music can mean many things» (2021). Being such a global concept, that includes so many possibilities, it has favoured the dissemination of existing studies in various fields and, consequently, there is not yet a solid base on which to build studies on more specific

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

and tangible concepts. Desblache (Desblache and Mus, 2021) highlights as the principal cause of this problem the fear translators may feel because they do not regard themselves as a musician and believe that that skill is beyond their capabilities:

> You don't need to be a musician to translate songs in most circumstances.... In most cases, like in songs in films for example, you don't need to be a musician; you need to have an affinity with the song, and you need to be aware of the characteristics of music, but you don't need to be a musician.

- **Habits and customs are key elements in the translation of songs.** At times problems of authorship and author rights are in fact the direct reasons why many songs are not translated, being inviolable elements (see 2.1.6 and 3.2.2.2). Nevertheless, the information compiled in the present study suggests that this circumstance is not always the main cause and is ratified by Desblache's statement (Desblache and Mus, 2021):

> And then there are traditions. For instance, in film, I think it is a great shame. A lot of songs which should be translated, for which the meaning of words is very important, are not translated. And this is, I think, primarily out of laziness, because to buy a film, you have to buy the copyrights for the song, so it's not so complex to buy the copyrights of the translation as well. But there has been a tradition where it was acceptable not to provide the translation, and I think they carried on with that tradition, it is a great shame. Although it may well be that some of the songs in the present corpus have not been translated owing to multiple other factors, the data obtained reveals

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> that there is an underlying lack of concern for the translation of songs, which is in turn attributed to the concept of universality surrounding music and to the shortage of reception studies and specific analyses which can help to bring about a change of mentality in this field.

- **Songs are conceived as independent elements and not as part of a whole in audiovisual productions.** When a translation is commissioned, no-one questions which dialogues should be translated and which should not. The translator knows the dialogues need to be translated and will put the most suitable strategies into practice, taking into consideration how, when and where they appear on the scene. In general, no-one questions why a dialogue is translated, it is simply translated, taking into account the conditions previously agreed with the client (see 1.2.3). Whether the dialogue is verbalised diegetically by characters on screen, or if it appears extradiegetically in narrative form is irrelevant. Nevertheless,

> Lyrics are seen as surrounded by various ontologically grounded ... forms of situational information, spanning from the most immediate context, that is the musical contexts, via the functional contexts (as constituted by the purpose of translation), to various forms of sociocultural context, encompassing ideologies, the temporal dimension, institutions, audiences, and so on. (Greenall et al., 2021, p. 18)

The information presented in this study concludes that from the outset of the commission, songs are conceived as external elements that accompany the dialogues; it is therefore the client who has the final say when it comes to whether

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

or not to consider the songs as part of these dialogues or whether, on the contrary, not to do anything with them (see 1.2.3, 1.4.2.1, 3.2.2.2, 4.2, 4.3.1 and 4.3.2).

- ***Lost in translation* in the translation of songs as a direct consequence of the translation process.** In dubbed productions there is a greater number of specialised agents who intervene in the translation process than in subtitled productions (see 1.2.3), which leads to a greater loss of information between each of the comprising phases (see 4.3.1.3). Furthermore, there is a general lack of knowledge about the work carried out by the different agents involved: «a multiple of different and valuable perspectives have been accumulated, but contributors have also often operated without much knowledge of one another, leading to a typical lack of interconnectivity between works and thus a certain lack of common momentum» (Greenall et al., 2021, p. 19). The data analysed in the present study confirms that the large number of untranslated songs in dubbed versions is a direct consequence of this loss of information between each specialised agent, both direct and indirect. If translators are responsible for receiving the initial commission and making a proposal, their translation is transformed during the subsequent phases, and they have no control over the revisions to their work, nor what is published under their name (in the event that their authorship is made public) (see 1.2.3, 3.2, 4.2, 4.3.1.3 and 4.3.2.2).
- **The invisibility of the translator in the translation of songs as a direct consequence of the translation process.** The information obtained in this study reveals that the invisibility during the translation process referred to by Venuti at the end of the XX century (1995 and 2018) still stands today. The difficulties in

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

finding the different specialised agents of the 32 films that comprise the corpus reveals that, despite new technologies (the Internet, social media, professional associations, etc.), there is still a serious lack of knowledge about who does what during the different phases. Consequently, the translator, although not the material author, is presented as the intellectual author in the collective imagination, and therefore, the person who is blamed when the translation is perceived as unacceptable (see 1.2.3, 3.2, 4.2 and 4.3.1.3). This may well be directly related to the high number of translator participating agents (75 %), compared with dubbing directors (18 %) and agents working in dubbing studios (11 %) (see 3.2.2.1), confirming the translators' need to explain what they have translated and how, when and why in the case of the translations in which they have been involved. Consequently, this data also indicates that the translator's profession is increasingly linked to academic development, as is the case with this study.

- **The translator as negotiator: discrepancies between theory and practice.** When the translation commission has communicative objectives that are different from and/or incompatible with the intention of the author of the OT, the translator must analyse why and act accordingly (see 1.4.3.1). The completed analysis coincides with Nord, in that it is necessary to move away from a radical application of functionalism and focus on the suitability of the translation for a specific end (see 1.4.3.2). Thus, Nord presents the translator as the person responsible for negotiating with the client to make that possible; nevertheless, the data obtained in the present study reveals that this is not always feasible. The large number of factors and specialised agents that form part of the translation process, as well as the habits and

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

customs already assimilated by the agents involved, prevent, to a large extent, the translation *Skopos* from being fulfilled in all cases (see 3.2.2 and 4.3.2.5.4).

Evolution and trends in the translation of songs

In general, the data obtained both from the statistical and the contextual study of the corpus suggests that there has not been a defined trend in the translation of songs in audiovisual musical productions aimed at young audiences from 2000 to the present day (see 3.1 and 3.2).

Most participating specialised agents confirm that there has been no evolution in the last twenty years. Similarly, the participating agents do not believe there will be an evolution in the translation of songs in the coming years, although none of them has indicated that the said evolution, should it exist, would be negative. The general belief is that the translation of songs will remain the same as it has been these last twenty years.

Nevertheless, underlying the responses of the participating agents is the functionalist theory that the potential audience is the main translation *Skopo*s: the agents affirm that the decision of whether or not to translate songs in the next years will depend on the audience and their consumption requirements. Furthermore, they do not hesitate to indicate that economic factors are behind the majority of decisions taken in this regard (see 3.2.2.2.2). Responses such as that of the dubbing director, María Jesús Nieto Riva, who firmly states that when songs such as those in products distributed by Disney are translated, they are translated to generate more money by attracting a larger audience (see Annex VIII. 4.5), thereby confirming that the translation of songs is very closely linked to the audience of the films that contain them. If they are translated, there will be more final recipients with a greater interest in these products, who will consequently acquire them in

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

larger quantities. Although ultimately this entails greater economic gain, it also entails a larger initial investment, which would translate into greater pains being taken over the product which would offer a full translation and, therefore, its translation *Skopos*: the final audience, would be taken into account. The present analysis therefore concludes that, although the direct specialised agents involved in the translation process are aware that the main translation *Skopos* should be the potential audience, the data obtained from the corpus analysis does not indicate the existence of a tendency over the last twenty years to base the decision of whether or not to translate songs solely on the audience.

On the other hand, although the participating agents are aware that songs must be translated for the product to be in greater demand, the data obtained from the contextual study reveals contradictions in this respect (see 3.2.2). Most participating agents coincide in the view that it is not necessary to translate every song that appears in a film, just those that are most relevant to the plot and the translation of which can therefore be justified. They do not, however, specify what in fact constitutes relevant, or not, to the plot. Being subjective concepts, they may not be perceived in the same way by each of the participants in the translation process, resulting in potential misunderstandings and, consequently, contradictions with regard to the determined translation *Skopos*.

The existing dichotomy between what is considered to be a song relevant to the plot and what is not (see 4.3.2.5) confirms what was stated previously with regard to the fact that songs are not perceived as an intrinsic part of the audiovisual text to be translated, but rather as a complementary component of the dialogues. Consequently, in the relation between image, text and music, the latter is always the last option to consider. The translator Álvaro Méndez Orozco states that normally the song can only «sound» (see

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Annex VIII. 4.1), which is counter to the quote from Low, which affirms that «songs need voices singing words» (2017, p. 4).

Furthermore, the data obtained, both from the statistical and the contextual study, indicates a clear distinction between audiovisual productions produced for cinema and those produced for TV, although analysis of the data reveals discrepancies. On the one hand, most specialised agents affirm that, in general, songs in productions with a classic music content that are produced for cinema receive more attention. Nevertheless, the percentage obtained from the corpus analysis indicates a larger percentage of songs translated for productions originally destined for TV screens than for those destined for cinema, confirming the statement of the translator María José Aguirre de Cárcer (see Annex VIII. 4.6). This data compares with what is suggested about the difference in the translation of songs in dubbed and subtitled versions mentioned previously in this section: the data also reveals that songs for cinema are translated better, but songs destined for TV are translated more often.

The translation of songs and young audiences

The corpus analysed in the present study corresponds to the last two decades of the XXI century, years which have been key in the development of new technologies and their relationships with the youngest users. Therefore, it is no coincidence that the productions selected for analysis should be the result of a specific search for productions with protagonists in the final years of the adolescent era (see Introduction. 3.1.1). Young recipients, as the potential audience of this type of audiovisual production, see themselves reflected in the stories and turns to them to feel understood and when seeking answers (see 2.1 and 2.2).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

In the last two decades, the immediacy provided by social media and new technologies has also influenced the evolution of the consumer needs of teenage audiences. However, in the early 2000s, the Internet was still emerging and audiences mainly enjoyed audiovisual productions in formats such as DVD (see 2.1.5). During those years, teenage recipients did not have such easy access to the Internet as they do today and acquired products in their own language, hoping it would fulfil their needs: to transmit the same message as the original. In audiovisual musical productions such as those analysed in the present study, the songs are part of the message. Perceived as complements to the image or considered to be *relevant*, the expectations of the recipient remain the same: to receive the same message received by the audience of the original product during the viewing process. Although in recent years the widespread use of new technologies has resulted in major advances in accessibility and information and teenagers are showing an increasingly growing interest in learning languages, no influence on the trend in translating songs in audiovisual productions aimed at young audiences has been observed as a consequence. The present study coincides with Desblache (2021, p. 49) who states that, owing to the growing interest in learning languages, «[c]ontemporary audiences seem to appreciate a range of translations, including those that are not intended for them».

The main difference between audiovisual productions considered in the present corpus to have a classic music content, as opposed to those which do not, lies in the fact that in the majority of cases the former contain songs that have been specially created for the film, for the genre traditionally known as *musical films*, in comparison with films with non-classic music, which are productions that use popular songs as the principal basis for transmitting their message (see 3.1.1.4). Consequently, the present study does not attempt

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

to claim that all popular songs should be translated in isolation, merely on account of the fact that they contain verbal elements. The conclusions reached from their analysis are principally related to the fact that merely on account of being popular, a popular song is not less significant to the plot than a song created specifically for the film:

> Fans may actually indicate a preference for remaining ignorant of the meaning of the original lyrics ..., lest to find them too trivial, laughable, nonsensical or disappointing for their own tastes. It is not uncommon for people to feel alienated from a favourite foreign song, as they had known it, once they find out lyrics' meaning. Non-translation in the case of music may therefore allow the imagination more leeway. Foreign sound might enhance the experience and make it more pleasurable to try to sing, even if one manages to utter only a couple of lines. (Susam-Saraeva, 2015, p. 45)

Nevertheless, the potential audience of the films studied in the corpus are fans of the protagonists, of friendships, of romanticism, of confrontations or drama (see 2.1 and 2.2). In short, fans of these types of productions are followers of a message transmitted through different stories in different scenes and expressed via verbal, visual and musical elements. Consequently, the present doctoral thesis coincides fully with that expressed by Desblache (2021, p.48) in her research:

> ... the lyrics of songs are semantically meaningful in ways that interconnect with the music and their understanding can lead to a deeper appreciation.... lyrics have gained not only complexity but also visibility on the mainstream stage, and are challenging to translate intralingually, interlinguistically and intersensorially, given

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

the frequent complexity, intertextuality and double-entendre of the original words. They also require sensitive awareness of who the target audience is.

Future lines of research

The analysis carried out in the present doctoral thesis has focused on American audiovisual music productions aimed at young audiences in the XXI century translated from English to Spanish, but the different classification proposals, concepts, definitions and distinctions provided can be applied to other genres, languages, timelines, cultures and/or audiences, among others. Similarly, the corpus data was obtained from the available formats in DVD and/or Blu-ray, therefore a comparison of these same productions shown in other formats (such as different digital platforms) would provide conclusions more specific to the data provided in the present study, both on a statistical and a contextual level, as well as supplying more information on the technical aspects surrounding them.

With regard to the translation process, the present study has focused on the aspects considered to be most convenient according to the literature consulted in order to compare and contrast the data analysed in the corpus, however the commentary provided by the participating specialised agents reveal the need for more exhaustive analysis of the translation process with regard to the different phases of dubbing and subtitling. The translation of songs goes beyond the mere transfer of meaning of verbal elements; in those productions where the link between music and dialogue is very close, the search for interpreters who transmit the translated words legitimately is part of the process which, although still in shadow, fulfils an essential role in terms of conceiving the final product.

There still remains a great deal to explore in terms of the relationship between text, image and music. The reflections and data obtained from the present study aim to continue

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

to provide real data to the theories which are attracting the interest of an increasing number of academics. Nevertheless, the data is limited to a specific audience and a specific typology of audiovisual productions. There is an urgent need for more exhaustive and global reception studies, which delve deeper into the interpretation of songs according to age, culture, other languages, *Skopos*, etc., as well as other studies that explore other methods of audiovisual translation beyond interlinguistic dubbing and subtitling. The interlinguistic subtitling of songs (with functions such as those offered for karaoke versions in audiovisual productions with musical content and/or the learning of languages through the translation of songs, for example), the importance of singable translations in different translation modes or the conception of music «as a form of translation» (Desblache, 2018, 2019a, 2019b and 2021) are just some examples of everything this field of study needs in order to continue analysing one of the principal driving forces of the present investigation, which is simply «the importance that music lovers give to lyrics and how much they focus when listening to vocal music» (Desblache, 2021, p. 56).

Lastly, this study also aims to serve as inspiration for improving the delimitation of the existing subjectivity between what is perceived as translation, adaptation, rewriting, or even *interlingual covers* when attempting to name the action of transferring the essence of the message from the OT to the TT (Franzon et al., 2021; Franzon, 2005, 2008 and 2017; Low, 2003a, 2005, 2008, 2013 and 2017; Susam-Saraeva, 2015 and 2019a).

The field of the translation of songs is relatively new, but the multidisciplinary nature of the studies carried out has given rise to more theories on the subject owing to the lack of empirical data that either refutes or opposes them: «The study of song translation needs empirical evidence, basic facts about how target texts have historically looked»

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Franzon, 2021, p. 84). Therefore, the present doctoral thesis aims to serve as a reflection and to continue to work on laying the foundations of a field which is as novel as it is ancestral: the relationships between music and its audiences.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexos

Anexo I. Producciones

Tabla 1.

Datos generales de las producciones

Año estreno España	Distribuidora en España	Formato	Tipo	*Grupo destinatarios	Contenido musical tipo clásico	Número de canciones	Duración (minutos aprox.)	Traductor versión doblada	Traductor versión subtitulada	Director doblaje	Estudio doblaje
DVD1 *Casi famosos [Almost Famous]*											
2001	Columbia Tristar Home Entertainment	35 mm	*Teen music movie*	2	No	45	118	Justine Brehm	Desconocido	Camilo García	International Soundstudio (Barcelona)
DVD2 *Espera al último baile [Save the Last Dance]*											
2001	Paramount Home Entertainment (Spain)	35 mm	*Teen music movie*	2	No	34	108	Darryl Clark	Desconocido	Luis Posada	Soundtrack (Barcelona)
DVD3 *Crossroads: hasta el final [Crossroads]*											
2002	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.	35 mm	*Teen music movie*	2	No	24	94	Darryl Clark	Desconocido	Rosa Sánchez	EXA (Madrid)
DVD4 *Un paseo para recordar [A Walk to Remember]*											
2003	Filmax Home Video	35 mm	*Teen music movie*	2	No	26	103	Anna Bellosta	Desconocido	Miguel Rey	Digit Sound (Barcelona)
DVD5 *Chicas Guepardo: todo por un sueño [The Cheetah Girls]*											
2003	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	21	90	Javier Alonso	Desconocido	María Jesús Nieto Riva	Sintonía (Madrid)
DVD6 *Lizzie Superstar [The Lizzie McGuire Movie]*											
2003	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	35 mm	*Teen music movie*	1	No	18	96	Verónica O'Shea	Desconocido	César Martínez	Deluxe 103 (Madrid, Barcelona)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Año estreno España	Distribuidora en España	Formato	Tipo	*Grupo destinatarios	Contenido musical tipo clásico	Número de canciones	Duración (minutos aprox.)	Traductor versión doblada	Traductor versión subtitulada	Director doblaje	Estudio doblaje
DVD7 *Dirty Dancing 2 [Dirty Dancing: Havana Nights]*											
2004	Savor Ediciones, S.A	35 mm	*Teen music movie*	2	No	24	85	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Lorenzo Beteta	EXA (Madrid)
DVD8 *Quiero ser superfamosa [Confessions of a Teenage Drama Queen]*											
2004	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	35 mm	*Teen music movie*	1	No	27	97	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Rosa Sánchez	EXA (Madrid)
DVD9 *The Cheetah Girls 2 [The Cheetah Girls 2]*											
2006	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	20	95	Sandra Pérez	Desconocido	María Jesús Nieto Riva	Desconocido
DVD10 *High School Musical [High School Musical]*											
2006	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	24	100	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Roberto Cuenca Rodríguez	Abaira (Madrid)
DVD11 *Bailando (Step up) [Step Up]*											
2006	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	35 mm	*Teen music movie*	2	No	24	100	Gustavo Troncoso	Desconocido	Rosa Sánchez	Cinearte (Madrid)
DVD12 *Escucha mi voz [Raise Your Voice]*											
2007	Universal Pictures Iberia, S.L.	Vídeo	*Teen music movie*	2	No	36	103	Desconocido	Desconocido	Lola Oria	Deluxe 103 (Madrid, Barcelona)
DVD13 *High School Musical 2 [High School Musical 2]*											
2007	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	17	106	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Roberto Cuenca Rodríguez	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD14 *Hairspray [Hairspray]*											
2007	Tripictures (Madrid)//Láser Film	35 mm	*Teen music movie*	2	Sí	23	112	Darryl Clark	Desconocido	Antonio Lara	Deluxe 103 (Madrid, Barcelona)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Año estreno España	Distribuidora en España	Formato	Tipo	*Grupo destinatarios	Contenido musical tipo clásico	Número de canciones	Duración (minutos aprox.)	Traductor versión doblada	Traductor versión subtitulada	Director doblaje	Estudio doblaje
DVD15 *Una cenicienta moderna 2 [Another Cinderella Story]*											
2008	Warner Bros. Entertainment España S.L.	Vídeo	*Teen music movie*	1	No	23	89	Belén Moser-Rothschild	Desconocido	Alfredo Cernuda	Tecnison S.A. (Madrid, Barcelona)
DVD16 *Camp Rock [Camp Rock]*											
2008	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	26	94	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Roberto Cuenca Rodríguez	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD17 *The Cheetah Girls: un mundo [The Cheetah Girls: One World]*											
2008	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	14	84	Sandra Pérez	Desconocido	María Jesús Nieto Riva	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD18 *High School Musical 3: fin de curso [High School Musical 3: Senior Year]*											
2008	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	35 mm	*Teen music movie*	1	Sí	24	112	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Roberto Cuenca Rodríguez	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD19 *School Rock Band (Bandslam) [Bandslam]*											
2009	AURUM PRODUCCIONES S.A.	35 mm	*Teen music movie*	1-2 (1)	No	36	111	Desconocido	Desconocido	Manuel García Guevara	Sonoblok (Barcelona)
DVD20 *Fama [Fame]*											
2009	Warner Bros. Entertainment España S.L.	35 mm	*Teen music movie*	2	No	29	134	Fabián Sierra	Desconocido	Manuel García Guevara	Tatudec (Barcelona)
DVD21 *Hannah Montana: la película [Hannah Montana: The Movie]*											
2009	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	35 mm	*Teen music movie*	1	No	27	102	Sandra Pérez	Desconocido	Pilar Santigosa	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Año estreno España	Distribuidora en España	Formato	Tipo	*Grupo destinatarios	Contenido musical tipo clásico	Número de canciones	Duración (minutos aprox.)	Traductor versión doblada	Traductor versión subtitulada	Director doblaje	Estudio doblaje
DVD22 *Camp Rock 2: The Final Jam [Camp Rock 2: The Final Jam]*											
2010	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	19	104	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Roberto Cuenca Rodríguez	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD23 *Starstruck: mi novio es una súper estrella [Starstruck]*											
2010	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	No	18	81	Iria Domingo Recondo	Iria Domingo Recondo	Laura Palacios	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD24 *Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción [A Cinderella Story: Once Upon a Song]*											
2011	Warner Bros. Entertainment España S.L.	TV	*Teen music TV movie*	1	No	46	85	Desconocido	Desconocido	Miguel Ángel Garzón	Tecnison S.A. (Madrid, Barcelona)
DVD25 *Lemonade Mouth [Lemonade Mouth]*											
2011	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	27	107	Francisco (Paco) Vara Ramos	Francisco (Paco) Vara Ramos	Alejandro Martínez	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD26 *Radio Rebelde [Radio Rebel]*											
2012	Tema Distribuciones S.L.	TV	*Teen music TV movie*	1	No	24	89	Iria Domingo Recondo	Iria Domingo Recondo	Pablo Sevilla	Soundub (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD27 *Si decido quedarme [If I Stay]*											
2014	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.	35 mm	*Teen music movie*	2	No	31	106	Josep Llurba Naval	Joan Gutiérrez	Xavier de Llorens	Deluxe 103 (Madrid, Barcelona)
DVD28 *Los descendientes [Descendants]*											
2015	The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	11	110	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Mayte Torres	SDI Media (Madrid, Barcelona, Santiago)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Año estreno España	Distribuidora en España	Formato	Tipo	*Grupo destinatarios	Contenido musical tipo clásico	Número de canciones	Duración (minutos aprox.)	Traductor versión doblada	Traductor versión subtitulada	Director doblaje	Estudio doblaje
DVD29 *Jem y los hologramas [Jem and the Holograms]*											
2016	Sony Pictures Home Entertainment	35 mm	*Teen music movie*	1-2 (2)	No	18	118	Álvaro Méndez Orozco	Desconocido	Lucía Esteban	SDI Media (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD30 *Una cenicienta moderna: el papel de su vida [A Cinderella Story: If the Shoe Fits]*											
2016	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.	Vídeo	*Teen music movie*	1	Sí	25	69	Desconocido	Desconocido	Desconocido	Desconocido
DVD31 *Los descendientes 2 [Descendants 2]*											
2017	The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	12	106	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Mayte Torres	SDI Media (Madrid, Barcelona, Santiago)
DVD32 *Los descendientes 3 [Descendants 3]*											
2019	The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.)	TV	*Teen music TV movie*	1	Sí	11	102	María José Aguirre de Cárcer	Desconocido	Mayte Torres	SDI Media (Madrid, Barcelona, Santiago)

Nota. *: Grupo de destinatarios 1. Preadolescentes, adolescentes en etapa temprana o tweens con edades comprendidas entre los 10 y los 13 años de edad aproximadamente (v. 2.1.1). Grupo de destinatarios 2. Adolescentes en etapa media y tardía o teens/teenagers, con edades comprendidas entre los 14 a 19 años de edad aproximadamente (v. 2.1.1).
1-2 (1) y 1-2 (2). Películas cuya clasificación no se enmarca específicamente en ninguno de los dos grupos debido a diferentes aspectos (temática, personajes, letra de las canciones, etc.). Se han denominado así según si sus características se asemejan más a un grupo o a otro, aunque no dejen de considerarse híbridos a ojos del presente estudio (v. 3.1.1.3).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 2.

DVD1. *Casi famosos*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretada**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*The chipmunk song (Christmas don't be late)*	The Chipmunks	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
2	*The Oogum Boogum song*	Brenton Wood	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
3	*America*	Simon & Garfunkel	> 1 m.	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	*Paranoid*	Black Sabbath	< 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	*Teacher*	Jethro Tull	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*Your move*	Yes	< 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	*Feel flows*	The Beach Boys	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	*River*	Joni Mitchell	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
9	*Piggyback ride*	Stillwater	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	No	No	No
10	*Fever dog*	Stillwater	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
11	*Every picture tells a story*	Rod Stewart	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
12	*Small time blues*	Pete Droge	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
13	*Every picture tells a story*	Rod Stewart	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
14	*Something in the air*	John Keen	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretada**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
15	*Easy to slip*	Little Feat	< 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
16	*Go all the way*	The Raspberries	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
17	*Mr. Farmer*	The Seeds	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
18	*One way out*	The Allman Brothers Band	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	*Albert flasher*	The Guess Who	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
20	*Simple man*	Lynyrd Skynyrd	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
21	*Love thing*	Stillwater	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
22	*That's the way*	Led Zeppelin	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
23	*Everybody knows this is nowhere*	Neil Young	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
24	*Future games*	Fleetwood Mac	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
25	*Burn*	Deep Purple	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
26	*Dear Jill*	Blodwyn Pig	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
27	*Tiny dancer*	Elton John	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
28	*Looking at you*	MC5	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
29	*Reeling in the years*	Steely Dan	> 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
30	*I'm waiting for the man*	David Bowie	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	Sí	No
31	*Piggyback ride*	Stillwater	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretada**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
32	*Love comes and goes*	Stillwater	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
33	*You had to be there*	Stillwater	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
34	*The wind*	Cat Stevens	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
35	*Slip away*	Clarence Carter	> 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
36	*Misty mountain hop*	Led Zeppelin	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
37	*Wishing well*	Free	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
38	*The cover of the rolling stone*	Stillwater	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
39	*Mona Lisas and mad hatters*	Elton John	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
40	*Colour my world*	Chicago	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
41	*My cherie amour*	Stevie Wonder	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
42	*Peggy Sue*	Buddy Holly and The Crickets	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Intral.	No	No	No	No
43	*The rain song*	Led Zeppelin	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
44	*Tangerine*	Led Zeppelin	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
45	*Feel flows*	The Beach Boys	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Crow, 2001).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 3.

DVD2. *Espera al último baile*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*You don't really want some*	Anthony President	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
2	*You don't really want some*	Anthony President	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
3	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
9	*Be faithful (put your hand up)*	Fatman Scoop	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
10	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	*Bad boyz (mezcla pinchada)*	Shyne	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
13	*Murder she wrote*	Chaka Demus y Pliers	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
14	*Da rockwilder*	Rockwilder	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	*Be faithful (put your hand up) + love like this*	Fatman Scoop Y Faith Evans	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
16	*U know what's up*	Donell Jones	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
17	*You*	Lucy Pearl	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
18	*You make me sick*	Pink	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
19	*I can tell*	Jesse Powell	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
20	*Only you*	112 y The Notorious B.I.G.	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
21	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
22	*You can do it*	Ice Cube	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
23	*What you want*	Mase	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
24	*True colors- shining through*	Fredro Starr y Jill Scott	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
25	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
26	*Simons says*	Pharoahe Monch	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
27	*Bonafide*	X-2-C	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
28	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
29	*You make me sick*	Pink	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
30	*Crazy*	K-Ci & JoJo	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
31	*Hate the playaz*	Audrey Martells	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
32	*All or nothing*	Athena Cage	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
33	*Get it on tonite*	Montell Jordan	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
34	*Crazy*	K-Ci & JoJo	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Carter, 2001).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 4.

DVD3. *Crossroads: hasta el final*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Open your heart*	Madonna	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
4	*Let's get it on*	Marving Gaye	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
5	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*Lipstick and bruises*	Lit	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
7	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	*Bye bye bye*	NSYNC	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*Rise*	The Cult	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
10	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	*How I could just kill a man*	Anti Matter	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*Girlfriend*	Matthew Sweet	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
13	*I love rock 'n' roll*	Britney Spears, Taryn Manning y Zoe Saldana	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
14	*I love rock 'n' roll*	Britney Spears, Taryn Manning y Zoe Saldana	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
15	*Shake ya ass*	Mystikal	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
16	*Crazy love*	Boomkat	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
17	*Man! I feel like a woman!*	Shania Twain	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
18	*Follow the light*	Travis	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	*Unforgetful you*	Jars of Clay	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
20	*I'm not a girl, not yet a woman*	Britney Spears	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
21	*If it makes you happy*	Sheryl Crow	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
22	*So have I for you*	Nikka Costa	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
23	*I'm not a girl, not yet a woman*	Britney Spears	> 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
24	*Overprotected*	Britney Spears	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	Sí

Nota. (David, 2002).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 5.

DVD4. *Un paseo para recordar*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*So what does it all mean?*	West, Gould & Fitzgerald	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
2	*Cannonball*	The Breeders	> 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*Empty spaces*	Fuel	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	*Lighthouse*	Mandy Moore	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*Friday on my mind*	Noogie	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
6	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	*Tapwater*	Onesidezero	> 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	*Numb in both lips*	Soul Hooligan	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
9	*If you believe*	Rachael Lampa	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
10	*No mercy*	Extra Fancy	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
11	*If you believe*	Rachael Lampa	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*No mercy*	Extra Fancy	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
13	*Enough*	Matthew Hager	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
14	*No one*	Cold	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	*Mother we just can't get enough*	New Radicals	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
16	*Only hope*	Mandy Moore	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*Flood*	Jars of Clay	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
18	*Dancin' in the moonlight*	Toploader	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
19	*It's gonna be love*	Mandy Moore	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
20	*Learning to breathe*	Switchfoot	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
21	*All mixed up*	311	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
22	*I dare you to move*	Switchfoot	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
23	*You*	Switchfoot	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
24	*Someday we'll know*	Mandy Moore y Jonathan Foreman	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
25	*Only hope*	Switchfoot	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
26	*Cry*	Mandy Moore	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Shankman, 2003).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 6.

DVD5. *Chicas Guepardo: todo por un sueño*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Together we can*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	Sí
2	*Girlfriend*	Char	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
3	*Constellation will miss Saturday*	Raven-Symoné/Galleria Garibaldi	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	Sí	No	No
4	*Girl power*	The Cheetah Girls	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*Cinderella*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*Champagne bubbles of love*	Drinka Champagne/Sandra Caldwell	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*Girl power*	The Cheetah Girls	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
10	*Breakthrough*	Hope 7	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
11	*Girl power*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
12	*All around the world*	Global Getdown	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
13	*All around the world*	Global Getdown	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	Intral.	No	Sí	No	No
14	*The end of the line*	Christi Mac	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	*Someone is always there behind*	Raven-Symoné/Galleria Garibaldi	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
16	*All around the world*	Raven-Symoné/Galleria Garibaldi	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*All around the world*	Global Getdown	< 1 m	Extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
18	*C'mon*	Sonic Chaos	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
19	*C'mon*	Sonic Chaos	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
20	*Together we can*	The Cheetah Girls	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
21	*Cheetah sisters*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

Nota. (Scott, 2003).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 7.

DVD6. *Lizzie Superstar*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*The tide is high (get the feeling)*	Atomic Kitten	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	Sí
2	*On an evening in Roma*	Dean Martin	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés-italiano	No	No	No	No	Sí	No	No
3	*Desconocido*	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	*Volare*	Vitamin C	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés-italiano	No	No	No	No	Sí	No	No
5	*Why not*	Hilary Duff	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
6	*Supermodel*	Taylor Dayne	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
7	*You make me feel like a star*	The Beu Sisters	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
8	*Open your eyes (to love)*	LMNT	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
9	*What dreams are made of*	Haylie Duff y Yani Gellman	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
10	*What dreams are made of*	Haylie Duff y Yani Gellman	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	*What dreams are made of*	Hilary Duff y Yani Gellman	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
12	*Desconocido*	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
13	*Shining star*	Jump5	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
14	*All around the world (punk debutante)*	Cooler Kids	> 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
15	*What dreams are made of*	Haylie Duff y Yani Gellman	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
16	*What dreams are made of (Remix)*	Haylie Duff y Hilary Duff	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*Why not*	Hilary Duff	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
18	*Open your eyes (to love)*	LMNT	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Fall, 2003).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 8.

DVD7. *Dirty Dancing 2*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Satellite*	Santana y Jorge Moreno	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés-español	No	No	No	No	No	No	Sí
2	*Itchy twitchy feeling*	Bobby Hendricks	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*Timbason*	Anthony Carrillo, Justino Sanchez, Pablo Rosario, Israel Cruz, Pedro Bermudez, Rafael Lopez Diaz, Ernesto Roldan y Charlie Rodriguez	> 1 m	Diegética	Ambiente	Español	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	Sí	No
4	*Lamento cubano*	Donato Poveda y The Troubadours (Felix Escobar Ramos, Alfredo Copello, Victor Copello y Eduardo Saborit)	< 1 m	Diegética	Ambiente	Español	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
5	*Can I walk by*	Jazze Pha y Monica	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*Do you wanna dance*	Bobby Freeman	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
7	*High school confidential*	Country Club Band	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
8	*You send me*	Shawn Kane	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	Sí	No
9	*Soy el baile*	Pedro Martinez (Yerba Buena)	> 1 m	Diegética	Ambiente	Español	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
10	*Represent - havana nights*	Orishas y Heather Headley	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés-español	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
11	*El estuche*	Aterciopelados	> 1 m	Diegética	Ambiente	Español	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
12	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Español	No	No	No	No	No	Sí	No
13	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Español	No	No	No	No	No	Sí	No
14	*Guajira (I love u 2 much)*	Yerba Buena	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés-español	No	No	No	No	No	No	No
15	*El mejor tiempo de nuestras vidas ([I've had] the time of my life)*	Franke Previte	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Español	No	No	No	No	No	No	No
16	*Dance like this*	Wyclef Jean y Claudette Ortiz	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés-español	No	No	No	No	No	No	No
17	*Mi rico son del Caribe*	The Julio Daivel Big Band	> 1 m	Diegética	Ambiente	Español	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	Sí	No
18	*Do you only want to dance*	Mya	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
19	*Have yourself a merry little Christmas*	Lena Horne	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
20	*Quiéreme*	The Julio Daivel Big Band	> 1 m	Diegética	De fondo	Español	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
21	*El beso del final*	Christina Aguilera	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Español	No	No	No	No	No	No	No
22	*Dirty dancing*	The Black Eyed Peas	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés-español	No	No	No	No	No	No	No
23	*Dance like this*	Wyclef Jean y Claudette Ortiz	> 1 m	Diegética	Créditos	Inglés-español	No	No	No	No	No	No	Sí
24	*Represent - Havana nights*	Orishas y Heather Headley	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés-español	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Ferland, 2004).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 9.

DVD8. *Quiero ser superfamosa*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*I'm ready*	Cherie	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
2	*The real me*	Alexis Ebert	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
3	*Don't move on*	Adam Garcia	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
4	*Style*	Lacey Atchison	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
5	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*A day in the life*	Lindsay Lohan	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
7	*Un-sweet sixteen*	Wakefield	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
8	*Don't move on*	Lindsay Lohan	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*Na na*	Superchick	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
10	*Any other girl*	Nu	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	*I wanna be loved by you*	Susan Boyd	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*1, 2, 3*	Brittney Cleary (Nikki Cleary)	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
13	*Shake your coconuts*	Junior Senior	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
14	*Blow you away*	Christian Lane	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	*Up, up, up*	Rose Falcon	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
16	*Feel alright*	ZoeGirl	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
17	*Not done yet*	Superchick	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
18	*Ladies night*	Atomic Kitten' y The Gang	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	*Perfect*	Simple Plan	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
20	*Don't move on/Living for the city/Changes (medley)*	Lindsay Lohan	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
21	*Changes*	Lindsay Lohan	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
22	*Drama queen (That girl)*	Lindsay Lohan	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
23	*Boom*	Fan_3	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
24	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
25	*What are you waiting for*	Lindsay Lohan	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
26	*Drama queen (That girl)*	Lindsay Lohan	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
27	*Don't move on*	Adam Garcia	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Sugarman, 2004).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 10.

DVD9. *The Cheetah Girls 2*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*The party's just begun*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
2	*Sisters*	The Cheetah Girls	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
3	*Descubran mi Barcelona*	Peter Vives	< 1 m	Diegética	Narrativa	Español	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
4	*Strut*	The Cheetah Girls y Peter Vives	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés-español	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
5	*Sisters*	The Cheetah Girls	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
6	*Dance with me*	Drew Seeley y Belinda	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés-español	No	No	No	No	No	No	No
7	*Why wait*	Belinda	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés-español	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
8	*A la nanita nana*	The Cheetah Girls y Belinda	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Español	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
9	*Join the party*	Drew Seeley	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
10	*Amigas Cheetahs*	Raven-Symoné (The Cheetah Girls)	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
11	*Your own thing*	Raven-Symoné	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*It's over*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
13	*Amigas Cheetahs*	The Cheetah Girls	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
14	*Step up*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
15	*Why wait*	Belinda y las Cheetah Girls	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés-español	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
16	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Italiano	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
17	*Amigas Cheetahs*	The Cheetah Girls y Belinda	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés-español	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
18	*Strut*	The Cheetah Girls	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	*Cherish the moment*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
20	*Strut*	The Cheetah Girls y Peter Vives	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	no	Sí

Nota. (Ortega, 2006a).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 11.

DVD10. *High School Musical*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*I wanna be your everything*	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
2	*Start of something new*	Zac Efron, Drew Seeley and Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
3	*We're all in this together*	Zac Efron, Drew Seeley , Vanessa Hudgens, Lucas Grabeel, Ashley Tisdale , Corbin Bleu, Monique Coleman, Olesya Rulin y el elenco de High School Musical	< 1 m	Extradiegética	Narrativa	Inglés	No	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
4	*Getcha head in the game*	Drew Seeley	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
5	*What I've been looking for*	Miembro del elenco de High School Musical	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
6	*What I've been looking for*	Miembro del elenco de High School Musical	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
7	*What I've been looking for*	Miembro del elenco de High School Musical	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
8	*What I've been looking for*	Miembro del elenco de High School Musical	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
9	*What I've been looking for*	Miembro del elenco de High School Musical	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
10	*What I've been looking for*	Ashley Tisdale y Lucas Grabeel	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
11	*What I've been looking for*	Zac Efron, Drew Seeley y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
12	*Stick to the status quo*	Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, KayCee Stroh, Chris Warren, Dutch Whitlock, Corbin Bleu, Vanessa Hudgens, Monique Coleman y el elenco deHigh School Musical	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
13	*Breaking free*	Zac Efron, Drew Seeley y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
14	*We're all in this together*	Zac Efron, Drew Seeley, Vanessa Hudgens, Lucas Grabeel, Ashley Tisdale , Corbin Bleu, Monique Coleman, Olesya Rulin y el elenco de High School Musical	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
15	*When there was me and you*	Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
16	*Start of something new*	Zac Efron	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
17	*Breaking free*	Zac Efron, Drew Seeley y Vanessa Hudgens	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
18	*Bop to the top*	Ashley Tisdale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	No	Sí	No
19	*Bop to the top*	Ashley Tisdale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
20	*Bop to the top*	Ashley Tisdale y Lucas Grabeel	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés-español	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
21	*Bop to the top*	Ashley Tisdale y Lucas Grabeel	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés-español	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
22	*Bop to the top*	Ashley Tisdale y Lucas Grabeel	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés-español	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
23	*Breaking free*	Zac Efron, Drew Seeley y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
24	*We're all in this together*	Zac Efron, Drew Seeley , Vanessa Hudgens, Lucas Grabeel, Ashley Tisdale , Corbin Bleu, Monique Coleman, Olesya Rulin y el elenco de High School Musical	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	Sí

Nota. (Ortega, 2006b).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 12.

DVD11. *Bailando (Step up)*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Show me the money*	Petey Pablo	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
2	*Ain't cha*	The Clipse	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
3	*Get it*	T.I.	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	*The choice is yours*	Black Sheep	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*The choice is yours*	Black Sheep	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
7	*Love life*	Fatboy Slim y Macy Gray	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
8	*Pushin'*	C Ride y Dre (Cool & Dre)	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
9	*Step up*	Samantha Jade	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
10	*Philosophy*	Josh Henderson y Ben Davis	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
11	*Philosophy*	Josh Henderson y Ben Davis	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
12	*U must be*	Gina Rene	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
13	*Made*	Jamie Scott	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
14	*(When you gonna) Give it up to me*	Sean Paul y Keyshia Cole	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
15	*Til dawn*	Drew Sidora	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
16	*For the love*	Drew Sidora y Mario	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
17	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
18	*Damn*	Novel	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	*Dear life*	Anthony Hamilton	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
20	*Toma*	Pitbull y Lil Jon	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés-español	No	No	No	No	No	Sí	No
21	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
22	*I'mma shine*	Youngbloodz	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
23	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
24	*Get up*	Ciara y Chamillionaire	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Fletcher, 2006).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 13.

DVD12. *Escucha mi voz*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Joy to the world*	Hilary Duff	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	*Play it loud*	MxPx	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
3	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
4	*There's a light in me*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*Jericho*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	*The music fills the space*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*Jesus on the main line*	St. Agatha's Catholic Church Gospel Choir	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*Walking on sunshine*	Katrina and the Waves	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*Home*	Three Days Grace	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	No	No
10	*Are you ready*	Three Days Grace	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	*Lift off*	Tina Sugandh	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*Messiah: Hallelujah chorus*	Hilary Duff y elenco película	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*Messiah: Hallelujah chorus*	Hilary Duff y elenco película	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
14	*Caro mio bene*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Ambiente	Italiano	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
15	*She doesn't know*	Desconocido	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
16	*Messiah: Hallelujah chorus*	Hilary Duff y elenco película	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*Messiah: Hallelujah chorus*	Hilary Duff y elenco película	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
18	*Caro mio bene*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Ambiente	Italiano	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
19	*Hearts are one*	Oliver James	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
20	*Hearts are one*	Oliver James	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
21	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
22	*The way you do the things you do*	Hilary Duff y elenco película	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
23	*Change in my condition*	Keegan	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
24	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	Sí	No
25	*There's a light in me*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
26	*Messiah: Hallelujah chorus*	Elenco película	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
27	*We might as well be strangers*	Keane	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
28	*Fly*	Hilary Duff	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
29	*Someone's watching over me*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
30	*Someone's watching over me*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
31	*Someone's watching over me*	Hilary Duff	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
32	*Let your body move*	Lauren C. Mayhew	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
33	*Let your body move*	Lauren C. Mayhew	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
34	*She doesn't know*	Desconocido	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
35	*Someone's watching over me*	Hilary Duff	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
36	*Jericho*	Hilary Duff	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	Sí

Nota. (McNamara, 2007).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 14.

DVD13. *High School Musical 2*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*What time is it?*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Corbin Bleu, Monique Coleman, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel y el elenco de High School Musical 2	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	*What time is it?*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Corbin Bleu, Monique Coleman, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel y el elenco de High School Musical 2	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
3	*You got it*	Lucas Grabeel	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	*Fabulous*	Ashley Tisdale y Lucas Grabeel	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*Work this out*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Corbin Bleu, Monique Coleman, Olesya Rulin, Ryne Sanborn, KayCee Stroh, Chris Warren y el elenco de High School Musical 2	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
6	*You are the music in me*	Olesya Rulin	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*You are the music in me*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Olesya Rulin y el elenco de High School Musical 2	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*Humuhumunukunukuapua'a*	Ashley Tisdale y Lucas Grabeel	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*I don't dance*	Corbin Bleu y Lucas Grabeel	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
10	*You are the music in me (Sharpay version)*	Ashley Tisdale y Zac Efron	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	*Go, Martha!*	Elenco de High School Musical 2	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	Sí	No	No
12	*Gotta go my own way*	Zac Efron y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*Bet on it*	Zac Efron	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
14	*Everyday*	Zac Efron	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
15	*Everyday*	Zac Efron, Vanessa Hudgens y el elenco de High School Musical 2	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
16	*You are the music in me*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Olesya Rulin y el elenco de High School Musical 2	> 1 m	Extredigética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*All for one*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Corbin Bleu, Monique Coleman, Ashley Tisdale, Lucas Grabeely el elenco de High School Musical 2	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

Nota. (Ortega, 2007).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 15.

DVD14. *Hairspray*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Good morning Baltimore*	Nikki Blonsky y el elenco de Hairspray	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
2	*The nicest kids in town*	James Marsden y el elenco de Hairspray	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
3	*It takes two*	Zac Efron	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	Sí	No
4	*(The legend of) Miss Baltimore crabs*	Michelle Pfeiffer	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
5	*Breakout*	Chester Gregory	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*I can hear the bells*	Nikki Blonsky	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
7	*Ladies' choice*	Zac Efron y el elenco de Hairspray	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
8	*The nicest kids in town*	James Marsden y el elenco de Hairspray	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
9	*The new girl in town*	Brittany Snow con Sarah Jayne Jensen, Hayley Podschun, Kamilah Marshall, Terita Redd y Shayna Steele	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
10	*Welcome to the 60's*	Nikki Blonsky y John Travolta con Kamilah Marshall, Terita Redd y Shayna Steele	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
11	*Run and tell that*	Elijah Kelley y Tayla Parx	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
12	*Big, blonde and beautiful*	Queen Latifah	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
13	*Big, blonde and beautiful*	Queen Latifah	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
14	*Big, blonde and beautiful (reprise)*	John Travolta y Michelle Pfeiffer	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
15	*(You're) Timeless to me*	John Travolta y Christopher Walken	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
16	*I know where I've been*	Queen Latifah	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
17	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
18	*Without love*	Zac Efron, Nikki Blonsky, Elijah Kelley y Amanda Bynes	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
19	*(It's) Hairspray*	James Marsden y el elenco de Hairspray	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
20	*You can't stop the beat*	Nikki Blonsky, Zac Efron, Amanda Bynes, Elijah Kelley, John Travolta y Queen Latifah	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	Sí	No
21	*Come so far (got so far to go)*	Queen Latifah, Nikki Blonsky, Zac Efron y Elijah Kelley	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	Sí
22	*Mama, I'm a big girl now*	Nikki Blonsky, Ricki Lake y Marissa Jaret Winokur	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
23	*Cooties*	Aimee Allen	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Shankman, 2007).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 16.

DVD15. *Una cenicienta moderna 2*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Tell me something I don't know*	Selena Gomez	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
2	*On hold 4 you*	Jane Lynch	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
3	*Baby got bacne*	Jane Lynch	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
4	*Just that girl*	Drew Seeley	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
5	*No average angel*	Tiffany Kathryn	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*Hurry up and save me*	Tiffany Kathryn	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
7	*Just that girl*	Drew Seeley	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
8	*X-plain it to my heart*	Drew Seeley	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
9	*Don't be shy*	Small Change	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
10	*Swing baby swing*	The DNC	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	Desconocido	Emily Perkins	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	No	No	No
12	*On hold 4 you*	Jane Lynch	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
13	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
14	*Just that girl*	Drew Seeley	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
15	*Bang a drum*	Selena Gomez	> 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
16	*New classic (acoustic)*	Drew Seeley y Selena Gomez	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
17	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
18	*1st class girl*	Drew Seeley y Marcus T. Paulk	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	*1st class girl*	Drew Seeley y Marcus T. Paulk	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
20	*New classic*	Drew Seeley y Selena Gomez	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
21	*Tell me something I don't know*	Selena Gomez	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
22	*New classic*	Drew Seeley y Selena Gomez	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
23	*Just that girl*	Drew Seeley	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Santostefano, 2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 17.

DVD16. *Camp Rock*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión `doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Who will I be*	Demi Lovato	> 1 m	Extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	Sí
2	*Hi Dee*	Demi Lovato y elenco de Camp Rock	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
3	*Get your hands up*	Elenco de Camp Rock	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
4	*Too cool*	Meaghan Martin	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*This is me*	Demi Lovato	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	*What it takes*	Aaryn Doyle	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*This is me*	Demi Lovato	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*Who will I be*	Demi Lovato	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
10	*Start the party*	Jordan Francis	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
11	*Too cool*	Meaghan Martin	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión `doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	Título original	Intérprete original	Duración	Música	Canciones	Lengua	Interpretación	Subt.	Dob.	Trad.	Subt./ Trad.	Diálogo	Créditos
12	*Gotta find you*	Joe Jonas	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*Play my music*	Joe Jonas	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
14	*Start the party*	Jordan Francis y elenco de Camp Rock	> 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
15	*Play my music*	Joe Jonas	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
16	*Play my music*	The Jonas Brothers	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*This is me*	Joe Jonas	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
18	*This is me*	Meaghan Martin	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Intral.	No	Sí	No	No
19	*2 stars*	Meaghan Martin	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Intral.	No	Sí	No	No
20	*Hasta la vista*	Jordan Francis y Roshon Fegan	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
21	*2 stars*	Meaghan Martin	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
22	*Here I am*	Renee Sandstrom	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
23	*This is me*	Demi Lovato y Joe Jonas	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión `doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	Título original	Intérprete original	Duración	Música	Canciones	Lengua	Interpretación	Subt.	Dob.	Trad.	Subt./ Trad.	Diálogo	Créditos
24	*We rock*	Meaghan Martin, Renee Sandstrom, Anna Maria Perez de Tagle, Roshon Fegan, Jordan Francis, The Jonas Brothers, Demi Lovato, Alyson Stoner, Aaryn Doyle, y Kara DioGuardi	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
25	*Our time is here*	Demi Lovato, Meaghan Martin y Aaron Doyle	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
26	*We rock*	Meaghan Martin, Renee Sandstrom, Anna Maria Perez de Tagle, Roshon Fegan, Jordan Francis, The Jonas Brothers, Demi Lovato, Alyson Stoner, Aaryn Doyle, y Kara DioGuardi	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	Sí

Nota. (Diamond, 2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 18.

DVD17. *The Cheetah Girls: un mundo*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Cheetah love*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	*Dig a little deeper*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
3	*Getting crazy on the dance floor*	Sabrina Bryan	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
4	*Dance me if you can*	The Cheetah Girls y Deepti Daryanani	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*Fly away*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	*What if*	Adrienne Houghton	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*Feels like love*	The Cheetah Girls, Michael Steger, Kunal Sharma, Deepti Daryanani y Rupak Ginn	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*Stand up*	Adrienne Houghton	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
9	*Aayo holi*	Sapna Awasthi y Ram Shankar	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Otra lengua (hindi)	No	No	No	No	No	Sí	No
10	*Circle game*	Kiely Williams	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
11	*I'm the one*	The Cheetah Girls, Michael Steger, Rupak Ginn y Kunal Sharma	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
12	*No place like us*	The Cheetah Girls	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*One world*	The Cheetah Girls, Deepti Daryanani and Rupak Ginn	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
14	*Dance me if you can*	The Cheetah Girls y Deepti Daryanani	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Hoen, 2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 19.

DVD18. *High School Musical 3: fin de curso*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Now or never*	Zac Efron, Corbin Bleu, Vanessa Hudgens y el elenco de High School Musical 3: fin de curso	> 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	Sí
2	*Like whoa*	Aly & AJ	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*Freaky*	Jesse McCartney	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	*Right here right now*	Zac Efron y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*I want it all*	Ashley Tisdale y Lucas Grabeel	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	*Can I have this dance*	Zac Efron y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
7	*A night to remember*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Corbin Bleu, KayCee Stroh, Monique Coleman, Ryne Sanborn, Chris Warren, Olesya Rulin, Monique Coleman y el elenco de High School Musical 3: fin de curso	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*Just wanna be with you*	Lucas Grabeel, Olesya Rulin, Zac Efron y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*The boys are back*	Zac Efron y Corbin Bleu	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
10	*Right here right now*	Zac Efron y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	*Walk away*	Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
12	*Scream*	Zac Efron	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*Can I have this dance*	Zac Efron y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
14	*Senior year spring musical*	Lucas Grabeel y Olesya Rulin y elenco de High Shcool Musical 3: fin de curso	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
15	*I want it all*	Elenco de High School Musical 3: fin de curso	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
16	*Just wanna be with you*	Ashley Tisdale y Matt Prokop	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*Just wanna be with you*	Zac Efron y Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
18	*A night to remember*	Ashley Tisdale y Jemma McKenzie-Brown	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
19	*We're all in this together (graduation mix)*	Elenco de High School Musical 3: fin de curso	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	Sí	No
20	*We're all in this together (graduation mix)*	Elenco de High School Musical 3: fin de curso	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	Sí	No
21	*High school musical*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Corbin Bleu, Monique Coleman y elenco de High Shcool Musical 3: fin de curso	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	no	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
22	*High school musical*	Zac Efron, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Corbin Bleu, Monique Coleman y elenco de High Shcool Musical 3: fin de curso	< 1 m	Extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
23	*The boys are back*	US5	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
24	*High school musical*	Mota	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Español	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Ortega, 2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 20.

DVD19. *School Rock Band (Bandslam)*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Rebel rebel*	David Bowie	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
2	*(You gotta walk) Don't look back*	Peter Tosh y Mick Jagger	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
3	*Changes*	David Bowie	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	*Wichita Lineman*	Glen Campbell	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
6	*Road*	Nick Drake	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	*Femme fatale*	The Velvet Underground & Nico	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	*I want you to want me*	I Can't Go On, I'll Go On	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*Free time*	The Aggrolites	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
10	*Star*	David Bowie	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	*Changes*	David Bowie	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*I want you to want me*	I Can't Go On, I'll Go On	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*Twice is too much*	Exist	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
14	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	Interl.	Sí	Sí	No	No
15	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	Título original	Intérprete original	Duración	Música	Canciones	Lengua	Interpretación	Subt.	Dob.	Trad.	Subt./ Trad.	Diálogo	Créditos
16	*Star*	David Bowie	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
17	*Amphetamine*	I Can't Go On, I'll Go On	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
18	*24 hours*	Shack	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
20	*Lunar one*	Seventeen Evergreen	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
21	*Free time*	The Aggrolites	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
22	*Stuck in the middle*	The Burning Hotels	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	No	No
23	*Everything I own*	Vanessa Hudgens	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
24	*Amphetamine*	I Can't Go On, I'll Go On	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
25	*Pretend*	Scott Porter y Glory Dogs	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
26	*Young folks*	Peter Bjorn y John	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
27	*Someone to fall back on*	I Can't Go On, I'll Go On	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
28	*Blizzard woman blues*	The Daze	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	No-sí	No
29	*My new romance*	The Burning Hotels	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	No-sí	No
30	*Shape*	Valin Zamarron (Zeale), Phranchyze y Candice Jackson	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
31	*Someone to fall back on*	Scott Porter y Glory Dogs	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
32	*Everything I own*	Vanessa Hudgens	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
33	*Everything I own*	Vanessa Hudgens	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
34	*What light*	Wilco	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
35	*Corvette*	Golden Smog	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
36	*Where are you now*	Honor Society	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Graff, 2009).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 21.

DVD 20. *Fama*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Fame*	Naturi Naughton	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
2	*Big things*	Anjulie	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
3	*Habanera*	Hailey Villaire	< 1 m	Diegética	Ambiente	Italiano	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
4	*All that jazz*	Patrick Censoplano	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
5	*Ordinary people*	Asher Monroe	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
6	*Desconocido*	Desconocido	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	Sí	No	No
7	*This is my life*	Hopsin, Ak'Sent, Tynisha Keli y Donte 'Burger' Winston	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
8	*Too many women*	Rachael Sage	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
9	*Someone to watch over me*	Kay Panabaker	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
10	*Someone to watch over me*	Asher Monroe	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
11	*Out here on my own*	Naturi Naughton	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
12	*You'll find a way*	Santigold	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
13	*Can't hide from love*	Naturi Naughton y Collins Pennie	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	Interl.	No	Sí	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
14	*The-boyz-n-the-hood*	Anna Maria Perez de Tagle	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
15	*Try*	Asher Monroe	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
16	*What a mighty god we serve*	The Pasadena City College Gospel Choir	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
17	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
18	*Can't hide from love*	Naturi Naughton y Collins Pennie	< 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
19	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
20	*Tubthumping*	Asher Monroe y Anna Maria Perez de Tagle	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
21	*One week*	Paul Iacono	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
22	*You took advantage of me*	Megan Mullally	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
23	*Black and gold*	Sam Sparro	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
24	*You made me love you*	Raney Shockne y Oren Waters	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
25	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
26	*Get on the floor*	Naturi Naughton y Collins Pennie	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
27	*Hold your dream*	Naturi Naughton, Asher Monroe, Kay Panabaker y The Pasadena City College Gospel Choir	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Interl.	No	Sí	Sí	No	No
28	*Fame*	Naturi Naughton	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	Interl.	No	Sí	Sí	No	Sí
29	*Can't hide from love*	Naturi Naughton y Collins Pennie	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Tancharoen, 2009).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 22.

DVD21. *Hannah Montana: la película*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*The best of both worlds*	Miley Cyrus	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	Sí
2	*The good life*	Miley Cyrus	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*Game over*	Steve Rushton	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
4	*Everything i want*	Steve Rushton	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	Sí	No
5	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	Sí	No
6	*Let's get crazy*	Miley Cyrus	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*Backwards*	Rascal Flatts	< 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
8	*Bless the broken road*	Rascal Flatts	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
9	*Don't walk away*	Miley Cyrus	< 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
10	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	*Oye*	Alan Silvestri y Abe Laboriel	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Español	No	No	No	No	No	No	No
12	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
13	*The climb*	Miley Cyrus	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
14	*Dream*	Miley Cyrus	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	*Back to Tennessee*	Billy Ray Cyrus	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
16	*Crazier*	Taylor Swift	> 1 m	Diegética	Ambiente-narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
17	*Hoedown throwdown*	Miley Cyrus	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
18	*Ku'u milimili*	Bill Ali'iloa Lincoln	> 1 m	Diegética	De fondo	Otra lengua (hawaiano)	No	No	No	No	No	Sí	No
19	*Hampster dance song*	Hampton the Hampster	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
20	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	De fondo	Otra lengua (ininteligible)	No	No	No	No	No	No	No
21	*Butterfly fly away*	Miley Cyrus y Billy Ray Cyrus	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
22	*Rockstar*	Miley Cyrus	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
23	*The climb*	Miley Cyrus	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
24	*You'll always find your way back home*	Miley Cyrus	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
25	*Hoedown throwdown*	Miley Cyrus	> 1 m	Diegética-extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
26	*Let's do this*	Miley Cyrus	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
27	*Spotlight*	Miley Cyrus	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Chelsom, 2009).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 23.

DVD22. *Camp Rock 2: The Final Jam*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Brand new day*	Demi Lovato	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	*Brand new day*	Demi Lovato	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
3	*Play my music*	Jonas Brothers	< 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
4	*Different summers*	Demi Lovato	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*Fire*	Matthew 'Mdot' Finley y Adam S. Shen	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	*Fire*	Matthew 'Mdot' Finley	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*Fire*	Meaghan Martin	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Intral.	No	Sí	No	No
8	*Can't back down*	Demi Lovato, Alyson Stoner, Anna Maria Perez de Tagle y Char Licera	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
10	*It's on*	Demi Lovato, Meaghan Martin, Jordan Francis, Alyson Stoner, Matthew 'Mdot' Finley, Roshon Fegan y el elenco de Camp Rock 2: The Final Jam	> 1 m	Diegética	Narrativa dialógada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	*Rock hard or go home*	Iron Weasel	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
12	*Wouldn't change a thing*	Demi Lovato y Joe Jonas	> 1 m	Diegética	Narrativa dialógada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*Heart and soul*	The Jonas Brothers	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
14	*You're my favorite song*	Demi Lovato y Joe Jonas	> 1 m	Extradiegética	Ambiente-narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	*Introducing me*	Nick Jonas	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
16	*Walking in my shoes*	Meaghan Martin y Matthew «Mdot» Finley	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*Tear it down*	Meaghan Martin y Matthew «Mdot» Finley	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
18	*What we came here for*	Joe Jonas, Demi Lovato, Alyson Stoner, Anna Maria Perez de Tagle, Nick Jonas y el elenco de Camp Rock 2: The Final Jam	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
19	*This is our song*	Demi Lovato, Joe Jonas, Nick Jonas, Alyson Stoner y el elenco de Camp Rock 2: The Final Jam	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

Nota. (Hoen, 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 24.

DVD23. *Starstruck: mi novio es una súper estrella*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Starstruck*	Sterling Knight	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	Sí
2	*Switch it up*	Robbie Nevil	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*Starstruck*	Maggie Castle	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Intral.	No	Sí	No	No
4	*Shades*	Sterling Knight	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*Welcome to Hollywood*	Mitchel Musso	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	*Hero*	Sterling Knight	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
9	*Something about the sunshine*	Anna Margaret y Sterling Knight	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	Sí	No
10	*Shades*	Sterling Knight	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
11	*Something about the sunshine*	Anna Margaret y Sterling Knight	< 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
12	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
13	*Hero*	Sterling Knight	> 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
14	*Got to believe*	Sterling Knight	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
15	*New boyfriend*	Anna Margaret	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
16	*What you mean to me*	Sterling Knight	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*Make a movie*	Jasmine Sagginario	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
18	*Party up*	Brandon Mychal Smith	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	Sí

Nota. (Grossman, 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 25.

DVD24. *Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Run this town*	Lucy Hale	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
2	*Where's breakfast?*	Matthew Lintz	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	Sí	No	No
3	*Crazy girl*	The Co-writes	< 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
4	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*I ain't gonna leap*	Missy Pyle	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
7	[Canto de escala musical]	Megan Park	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	No	No	No
8	[Canto de escala musical]	Megan Park	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	No	No	No
9	*Run this town*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
10	*Bless myself*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	*She's terrible*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
12	*Out here*	Oral Majority	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
13	*Knockin*	Freddie Stroma	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
14	*Extra Ordinary*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
15	*Party all night*	Fabio Legarda	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	Título original	Intérprete original	Duración	Música	Canciones	Lengua	Interpretación	Subt.	Dob.	Trad.	Subt./ Trad.	Diálogo	Créditos
16	*Bhangra*	Ali Khan	< 1 m	Diegética	Ambiente	Otra lengua (hindi)	No	No	No	No	No	Sí	No
17	*Twisted serenade*	Big Pain Ticket	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
18	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Otra lengua (hindi)	No	No	No	No	No	Sí	No
19	*Extra Ordinary*	Lucy Hale	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
20	*Oh Mere Dilruba*	Manu Narayan	> 1 m	Diegética	Ambiente	Otra lengua (hindi)	No	No	No	No	No	No	No
21	*Extra Ordinary*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
22	*Make you believe*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
23	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
24	*Make you believe*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
25	*Amazing grace*	LeAnn Rimes	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
26	*I love the way you love me, Luke*	Onira Tares	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
27	*Make you believe*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
28	*I love the way you love me, Luke*	Onira Tares	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
29	*Make you believe*	Lucy Hale	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
30	*I love the way you love me, Luke*	Onira Tares	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
31	Desconocido	Lucy Davenport	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
32	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
33	*Don't break my heart*	Freddie Stroma	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	Sí	No	No
34	*Possibilities*	Freddie Stroma	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
35	*Twisted serenade*	Big Pain Ticket	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
36	*Knockin*	Oral Majority	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
37	*Make you believe*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
38	*Make you believe*	Lucy Hale	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
39	*Bless myself*	Lucy Hale	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
40	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
41	*Run this town*	Lucy Hale	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
42	*Make you believe*	Missy Pyle	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
43	*Run this town*	Lucy Hale	> 1 m	Diegética-extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
44	*Oh Mere Dilruba*	Manu Narayan	< 1 m	Diegética-extradiegética	Créditos	Otra lengua (hindi)	No	No	No	No	No	No	No
45	*Knockin*	Freddie Stroma	< 1 m	Diegética-extradiegética	Créditos	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	Sí
46	*Bless myself*	Lucy Hale	< 1 m	Diegética-extradiegética	Créditos	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Santostefano, 2011).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 26.

DVD25. *Lemonade Mouth*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Breakthrough*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott y Hayley Kiyoko	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*Turn up the music*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott, Hayley Kiyoko y Blake Michael	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
4	*Making tomorro's star today*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott, Hayley Kiyoko y Blake Michael	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	Sí	No	No
5	*Somebody*	Bridgit Mendler	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	*And the crowd goes*	Chris Brochu	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*Determinate-rap*	Adam Hicks	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	Sí	No	No
10	*Determinate*	Adam Hicks y Bridgit Mendler	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	Título original	Intérprete original	Duración	Música	Canciones	Lengua	Interpretación	Subt.	Dob.	Trad.	Subt./ Trad.	Diálogo	Créditos
12	*Determinate*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott y Hayley Kiyoko	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
13	*Here we go*	Lemonade Mouth	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
14	*Watch me now*	Latch Key Kid	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
16	*She's so gone*	Naomi Scott	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
17	*More than a band*	Bridgit Mendler, Naomi Scott, Hayley Kiyoko, Blake Michael y Adam Hicks	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
18	*Determinate*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott y Hayley Kiyoko	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
19	*Won't you sing with me*	Bridgit Mendler	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
20	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
21	*Turn up the music*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott, Hayley Kiyoko y Blake Michael	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
22	*Don't ya wish u were us?*	Chris Brochu	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
23	*Determinate*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott y Hayley Kiyoko	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
24	*Determinate*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott y Hayley Kiyoko	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
25	*Breakthrough*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott y Hayley Kiyoko	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
26	*Determinate*	Adam Hicks, Bridgit Mendler, Naomi Scott y Hayley Kiyoko	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
27	*Livin' on a high wire*	Adam Hicks, Bridgit Mendler y Naomi Scott	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No

Nota. (Riggen, 2011).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 27.

DVD26. *Radio Rebelde*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Can't stop the rock*	The Barrymores	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	Sí
2	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
3	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	*Afterthought*	The Whereabouts	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	*What can I say*	Shealeigh	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	*Turn it all around*	Mike Liorti	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	*Stray*	The Trews	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
9	*We got the beat*	Debby Ryan	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
10	*We so fly*	Mike Liorti	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
11	*Brand new day*	Kari Kimmel	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
12	*We are*	Tupelo Honey	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
13	*Backing off*	Champion	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
14	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
15	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	Interl.	Sí	No	No	No
16	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
17	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
18	*We so fly*	Mike Liorti	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
19	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
20	*Like you love her*	Fat Sue	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
21	*Now I can be the real me*	Martin Acosta	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
22	*What can I say*	Shealeigh	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
23	*Touch the ground*	Central Park y Maylee Todd	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
24	*My revolution*	Above Envy	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Howitt, 2012).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 28.

DVD27. *Si decido quedarme*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Bohemian like you*	The Dandy Warhols	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
2	*Who needs you*	The Orwells	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*The passenger*	Iggy Pop	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
4	Desconocido	Nasty bruises	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	*Until we get there*	Lucius	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
6	*I want what you have*	Willamette Stone	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
7	*Keep on movin'*	King Tuff	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
8	*Anything I do is all right*	Happyness	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
9	*Everybody's happy nowadays*	Buzzcocks	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
10	*All of me*	Tanlines	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
11	*Promise*	Ben Howard	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
12	Desconocido	Desconocido	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
13	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
14	*Never coming down*	Willamette Stone	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
15	Desconocido	Desconocido	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
16	*Halo*	Ane Brun	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
17	*Outta this place*	Needles & Pins	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
18	*Roller coaster*	Bleachers	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
19	*I will be there*	Odessa	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
20	*Mind*	Willamette Stone	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
21	*Mind*	Willamette Stone	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
22	*Morning*	Beck	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
23	*Lady Jessica and Sam*	Hope Sandoval & The Warm Inventions	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
24	*I never wanted to go*	Willamette Stone	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
25	*Sparklers*	Rocky Votolato	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
26	*Picture this*	Blondie	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
27	*Karen revisited*	Sonic Youth	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
28	*Today*	Willamette Stone	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
29	*Heart like yours*	Willamette Stone	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
30	*Heal (If I stay version)*	Tom Odell	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
31	*I never wanted to go*	Willamette Stone	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Cutler, 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 29.

DVD28. *Los descendientes*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Rotten to the core*	Dove Cameron, Cameron Boyce, Booboo Stewart and Sofia Carson	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	*Evil like me*	Kristin Chenoweth y Dove Cameron	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
3	*Rotten to the core*	Dove Cameron, Cameron Boyce, Booboo Stewart and Sofia Carson	< 1 m	Extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
4	*Did I mention*	Jeff Lewis y Dani Rose	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
5	*If only*	Dove Cameron y Dani Rose	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	*If only (reprise)*	Dove Cameron y Dani Rose	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*Be our guest*	Mitchell Hope, Spencer Lee, Kala Balch y Marco Marinangeli	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*Rotten to the core*	Dove Cameron, Cameron Boyce, Booboo Stewart and Sofia Carson	< 1 m	Extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
9	*Laudamus te*	Vancouver Children's Choir Choral Society	< 1 m	Diegética	Ambiente	Otra lengua (latín)	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
10	*Set it off*	Dove Cameron, Sofia Carson, Cameron Boyce, Booboo Stewart, Mitchell Hope, Sarah Jeffery Jeff Lewis y Dani Rose	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	*Believe*	Shawn Mendes	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Ortega, 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 30.

DVD29. *Jem y los hologramas*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Hit me up*	Stefanie Scott	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
2	*Alone together*	Aubrey Peeples	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
3	*Cold blooded*	Ida Maria	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
4	*Mi Mi Mi*	Serebro	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
5	*Let the beat ride*	Lyrical God	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	Sí, por otros personajes	No	No	No	No	No	No
6	*We got heart*	Aubrey Peeples, Ryan Guzman, Aurora Perrineau, Stefanie Scott	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
7	*Youngblood*	Aubrey Peeples, Aurora Perrineau, y Stefanie Scott	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
8	*Love myself*	Hailee Steinfeld	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
9	*Youngblood*	Aubrey Peeples, Aurora Perrineau, y Stefanie Scott	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
10	*Youngblood*	Aubrey Peeples, Aurora Perrineau, y Stefanie Scott	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
11	*Movie star*	Hayley Kiyoko	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*The way I was*	Aubrey Peeples	> 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
13	*Death spares (not the tiger)*	Valet of the damned	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
14	*Youngblood*	Desconocido	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por otros personajes	Sí	Intral.	Sí	Sí	No	No
15	*Life of the party*	Dawin	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
16	*I'm still here*	Aubrey Peeples, Aurora Perrineau y Stefanie Scott	> 1 m	Diegética-extradiegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
17	*Youngblood*	Aubrey Peeples, Aurora Perrineau, y Stefanie Scott	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
18	*Got it*	Marian Hill	> 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No

Nota. (Chu, 2016).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 31.

DVD30. *Una cenicienta moderna: el papel de su vida*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Full throttle*	Sofia Carson	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
2	*Lose control*	Amillion Cash	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
3	*Get loose*	Thomas Law	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
4	*All my life*	Chief Wakil	> 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
5	*Stuck on the outside*	Thomas Law	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	Sí	No
6	*Hey you (Good time)*	Kil the giant	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
7	*Do you*	Nicole Fortuin y Sofia Carson	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
8	*Stick up*	Chick Norris	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
9	*To the flo*	Ley Black	< 1 m	Diegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
10	*Clap your hands*	Leo Soul	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
11	*Reach for the stars*	Love Kelli	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
12	*Stuck on the outside*	Sofia Carson	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
13	*Game on*	C. J. Ryan	> 1 m	Diegética-extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
14	*Stop callin*	Leo Soul	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
15	*Tell me*	Jordyn Kane	< 1 m	Diegética-extradiegética	De fondo	Inglés	No	No	No	No	No	Sí	No
16	*Why don't I*	Sofia Carson	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
17	*Talk about*	Love Kelli y Ley Black	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
18	*Get loose*	Thomas Law	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
19	*Why don't I (Duet)*	Sofia Carson	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
20	*If the shoe fits*	Thomas Law	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
21	*Stuck on the outside*	Sofia Carson	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
22	*Why don't I (Duet)*	Sofia Carson y Thomas Law	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	No	No	No
23	*Why don't I (Duet)*	Sofia Carson y Thomas Law	> 1 m	Extradiegética	Narrativa	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
24	*Full throttle*	Sofia Carson	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí
25	*Clap your hands*	Leo Soul	> 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Johnston, 2016).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 32.

DVD31. *Los descendientes 2*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Ways to be wicked*	Dove Cameron, Sofia Carson Cameron Boyce y Booboo Stewart	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
2	*What's my name*	China Anne McClain, Thomas Doherty y Dylan Playfair	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
3	*Rather be with you*	Dove Cameron y Sofia Carson	< 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	No
4	*Hit it hard*	Robbie Nevil	< 1 m	Extradiegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No
5	*Chillin' like a villain*	Sofia Carson, Cameron Boyce, Booboo Stewart and Mitchell Hope	> 1 m	Diegética	Narrativa diálogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
6	*Space between*	Dove Cameron y Sofia Carson	> 1 m	Diegética	Narrativa diálogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
7	*It's going down*	Dove Cameron, Sofia Carson, Cameron Boyce, Booboo Stewart, China Anne McClain, Mitchell Hope, Thomas Doherty y Dylan Playfair	> 1 m	Diegética	Narrativa diálogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
8	*It's going down*	Dove Cameron, Sofia Carson, Cameron Boyce, Booboo Stewart, China Anne McClain, Mitchell Hope, Thomas Doherty y Dylan Playfair	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
9	*Party all night*	Photronique	> 1 m	Diegética	Ambiente	Inglés	No	No	No	No	No	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
10	*You and me*	Dove Cameron, Sofia Carson, Cameron Boyce, Booboo Stewart, Mitchell Hope y Jeff Lewis	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	No	No	No	Sí	No	No
11	*You and me*	Dove Cameron, Sofia Carson, Cameron Boyce, Booboo Stewart, Mitchell Hope y Jeff Lewis	< 1 m	Diegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	Sí	No	Sí
12	*Kiss the girl*	Dove Cameron, Sofia Carson, Cameron Boyce, Booboo Stewart, China Anne McClain, y Thomas Doherty	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Ortega, 2017).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabla 33.

DVD32. *Los descendientes 3*

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
1	*Good to be bad*	Dove Cameron, Sofia Carson, Booboo Stewart, Cameron Boyce, Jadah Marie y Anna Cathcart	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
2	*Did I mention*	Mitchell Hope	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
3	*Queen of mean*	Sarah Jeffery	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
4	*Happy birthday to you*	Sarah Jeffery	< 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
5	*Do what you gotta do*	Dove Cameron y Cheyenne Jackson	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
6	*Night falls*	Sofia Carson, Booboo Stewart, Cameron Boyce, Thomas Doherty, China Anne McClain y Dylan Playfair	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
7	*One kiss*	Sofia Carson, Dove Cameron y China Anne McClain	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
8	*My once upon a time*	Dove Cameron	> 1 m	Diegética	Narrativa	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Datos generales				Caracterización		Características propias		Versión doblada			V. subt.	Interferencias	
Nº	**Título original**	**Intérprete original**	**Duración**	**Música**	**Canciones**	**Lengua**	**Interpretación**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**Subt./ Trad.**	**Diálogo**	**Créditos**
9	*Break this down*	Sofia Carson, Booboo Stewart, Cameron Boyce, China Anne McClain, Mitchell Hope, Thomas Doherty, Dylan Playfair, Sarah Jeffery, Jadah Marie, Brenna D'amico y Zachary Gibson	> 1 m	Diegética	Narrativa dialogada	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	No
10	*Break this down*	Sofia Carson, Booboo Stewart, Cameron Boyce, China Anne McClain, Mitchell Hope, Thomas Doherty, Dylan Playfair, Sarah Jeffery, Jadah Marie, Brenna D'amico y Zachary Gibson	> 1 m	Diegética	Créditos	Inglés	Sí, por personajes recurrentes	Sí	No	Sí	Sí	No	Sí
11	*Dig a little deeper*	China Anne McClain	< 1 m	Extradiegética	Créditos	Inglés	No	No	No	No	No	No	Sí

Nota. (Ortega, 2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo II. Interferencias

Tabla 34.

Canciones que interfieren con diálogos y créditos en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas

DVD	Título en español	Interfiere con diálogo			Interfiere con créditos		
		Nº de canciones	Canciones traducidas		Nº de canciones	Canciones traducidas	
			V. dob.	V. subt.		V. dob.	V. subt.
DVD1	*Casi famosos*	24	0	0	1	0	0
DVD2	*Espera al último baile*	14	0	0	2	0	0
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	6	0	0	1	0	1
DVD4	*Un paseo para recordar*	8	0	0	1	0	0
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	2	0	1	1	0	1
DVD6	*Lizzie Superstar*	1	0	0	3	0	1
DVD7	*Dirty Dancing 2*	8	0	0	3	0	0
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	7	0	0	3	0	0
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	1	0	0	1	0	0
DVD10	*High School Musical*	1	1*	0	1	1	1
DVD11	*Bailando (Step up)*	9	0	0	2	0	0
DVD12	*Escucha mi voz*	3	0	0	1	0	1
DVD13	*High School Musical 2*	0	0	0	0	0	0
DVD14	*Hairspray*	4	2	2	3	0	1
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	9	0	0	3	0	0
DVD16	*Camp Rock*	1	0	0	2	0	2
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	2	0	0	1	0	0
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	3	0	2	3	0	1
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	14	0	2	2	0	0
DVD20	*Fama*	0	0	0	2	1	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Interfiere con diálogo			Interfiere con créditos		
		Nº de canciones	Canciones traducidas		Nº de canciones	Canciones traducidas	
			V. dob.	V. subt.		V. dob.	V. subt.
DVD21	*Hannah Montana: la película*	6	0	0	4	0	0
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	2	0	0	0	0	0
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	8	0	1	2	0	2
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	7	0	0	4	0	0
DVD25	*Lemonade Mouth*	5	0	0	1	0	0
DVD26	*Radio Rebelde*	13	0	0	2	0	0
DVD27	*Si decido quedarme*	20	0	0	2	0	0
DVD28	*Los descendientes*	0	0	0	1	0	0
DVD29	*Jem y los hologramas*	3	0	0	1	0	0
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	7	0	0	2	0	0
DVD31	*Los descendientes 2*	0	0	0	2	0	1
DVD32	*Los descendientes 3*	0	0	0	2	1	1
Total		**188**	**3**	**8**	**59**	**3**	**14**

Nota. *A excepción de esta canción, que cuenta con un doblaje interlingüístico, el resto de canciones han sido subtituladas, tanto en las versiones dobladas como en las subtituladas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo III. Traducción de las canciones

Tabla 35.

Traducción de las canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas

DVD	Título en español	Total canciones	Versión doblada				Versión dubtitulada	
		Número de canciones	Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción
DVD1	*Casi famosos*	45	2	1	0	42	0	45
DVD2	*Espera al último baile*	34	0	0	0	34	0	34
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	24	0	0	0	24	8	16
DVD4	*Un paseo para recordar*	26	0	0	0	26	2	24
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	21	1	1	0	19	15	6
DVD6	*Lizzie Superstar*	18	0	0	0	18	13	5
DVD7	*Dirty Dancing 2*	24	0	0	0	24	0	24
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	27	0	0	0	27	4	23
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	20	0	0	0	20	0	20
DVD10	*High School Musical*	24	1	0	22	1	22	2
DVD11	*Bailando (Step up)*	24	0	0	0	24	0	24
DVD12	*Escucha mi voz*	36	0	0	0	36	30	6
DVD13	*High School Musical 2*	17	1	0	0	16	16	1
DVD14	*Hairspray*	23	0	0	18	5	19	4
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	23	1	0	0	22	0	23
DVD16	*Camp Rock*	26	0	2	0	24	25	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Total canciones	Versión doblada				Versión dubtitulada	
		Número de canciones	Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción	Canciones subtituladas	Canciones sin modalidad de traducción
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	14	0	0	0	14	9	5
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	24	0	0	0	24	19	5
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	36	1	0	0	35	15	21
DVD20	*Fama*	29	0	0	21	8	23	6
DVD21	*Hannah Montana: la película*	27	0	0	0	27	3	24
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	19	0	1	0	18	15	4
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	18	0	1	0	17	10	8
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	46	4	0	0	42	6	40
DVD25	*Lemonade Mouth*	27	2	0	0	25	18	9
DVD26	*Radio Rebelde*	24	1	0	0	23	0	24
DVD27	*Si decido quedarme*	31	0	0	1	30	1	30
DVD28	*Los descendientes*	11	0	0	0	11	9	2
DVD29	*Jem y los hologramas*	18	0	1	1	16	1	17
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	25	0	0	0	25	0	25
DVD31	*Los descendientes 2*	12	0	0	0	12	9	3
DVD32	*Los descendientes 3*	11	0	0	10	1	10	1
Total		**784**	**14**	**7**	**73**	**690**	**302**	**482**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo IV. Duración de las canciones

Tabla 36.

Duración de las canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas

DVD	Título en español	Más de un minuto					Menos de un minuto				
		Número de canciones	Versión doblada			V. sub.	Número de canciones	Versión doblada			V. sub.
			Trad.	Subt.	Dob.	Trad.		Trad.	Subt.	Dob.	Trad.
DVD1	*Casi famosos*	16	0	0	0	0	29	2	0	3	0
DVD2	*Espera al último baile*	22	0	0	0	0	12	0	0	0	0
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	8	0	0	0	5	16	0	0	0	3
DVD4	*Un paseo para recordar*	13	0	0	0	1	13	0	0	0	1
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	5	0	0	0	4	16	1	0	2	11
DVD6	*Lizzie Superstar*	11	0	0	0	8	7	0	0	0	5
DVD7	*Dirty Dancing 2*	18	0	0	0	0	6	0	0	0	0
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	8	0	0	0	3	19	0	0	0	1
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	11	0	0	0	0	9	0	0	0	0
DVD10	*High School Musical*	10	10	10	0	10	14	13	12	1	12
DVD11	*Bailando (Step up)*	17	0	0	0	0	7	0	0	0	0
DVD12	*Escucha mi voz*	8	0	0	0	6	28	0	0	0	24
DVD13	*High School Musical 2*	12	0	0	0	12	5	1	0	1	4
DVD14	*Hairspray*	20	16	16	0	17	3	2	2	0	2
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	7	0	0	0	0	16	1	0	1	0
DVD16	*Camp Rock*	13	0	0	0	13	13	0	0	2	12

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Más de un minuto					Menos de un minuto				
		Número de canciones	Versión doblada			V. sub.	Número de canciones	Versión doblada			V. sub.
			Trad.	Subt.	Dob.	Trad.		Trad.	Subt.	Dob.	Trad.
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	11	0	0	0	9	3	0	0	0	0
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	18	0	0	0	15	6	0	0	0	4
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	18	0	0	0	9	18	1	0	1	6
DVD20	*Fama*	14	10	10	0	10	15	11	11	0	13
DVD21	*Hannah Montana: la película*	12	0	0	0	3	15	0	0	0	0
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	14	0	0	0	12	5	0	0	1	3
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	11	0	0	0	9	7	0	0	1	1
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	8	0	0	0	1	38	4	0	4	5
DVD25	*Lemonade Mouth*	15	0	0	0	11	12	2	0	2	7
DVD26	*Radio Rebelde*	6	0	0	0	0	18	1	0	1	0
DVD27	*Si decido quedarme*	13	1	1	0	1	18	0	0	0	0
DVD28	*Los descendientes*	7	0	0	0	6	4	0	0	0	3
DVD29	*Jem y los hologramas*	12	0	0	0	0	6	1	1	1	1
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	16	0	0	0	0	9	0	0	0	0
DVD31	*Los descendientes 2*	7	0	0	0	6	5	0	0	0	3
DVD32	*Los descendientes 3*	8	8	8	0	8	3	2	2	0	2
Total		**389**	**45**	**45**	**0**	**179**	**395**	**42**	**28**	**21**	**123**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo V. Caracterización de las producciones audiovisuales a través de la música

Anexo V. 1. Caracterización a través de la música en las versiones dobladas

Tabla 37.

Caracterización de la producción audiovisual a través de la música en las versiones dobladas

Dvd	Título en español	Canciones diegéticas					Canciones extradiegéticas					Canciones eiegética-extradiegéticas				
		Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.
DVD1	*Casi famosos*	21	0	3	2	18	12	0	0	0	12	12	0	0	0	12
DVD2	*Espera al último baile*	26	0	0	0	26	4	0	0	0	4	4	0	0	0	4
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	18	0	0	0	18	5	0	0	0	5	1	0	0	0	1
DVD4	*Un paseo para recordar*	11	0	0	0	11	11	0	0	0	11	4	0	0	0	4
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	16	0	2	1	14	4	0	0	0	4	1	0	0	0	1
DVD6	*Lizzie Superstar*	7	0	0	0	7	9	0	0	0	9	2	0	0	0	2
DVD7	*Dirty Dancing 2*	19	0	0	0	19	5	0	0	0	5	0	0	0	0	0
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	8	0	0	0	8	19	0	0	0	19	0	0	0	0	0
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	15	0	0	0	15	4	0	0	0	4	1	0	0	0	1
DVD10	*High School Musical*	23	21	1	22	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0
DVD11	*Bailando (Step up)*	15	0	0	0	15	7	0	0	0	7	2	0	0	0	2
DVD12	*Escucha mi voz*	29	0	0	0	29	6	0	0	0	6	1	0	0	0	1
DVD13	*High School Musical 2*	15	0	1	1	14	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1
DVD14	*Hairspray*	20	18	0	18	2	3	0	0	0	3	0	0	0	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dvd	Título en español	Canciones diegéticas					Canciones extradiegéticas					Canciones eiegética-extradiegéticas				
		Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	16	0	1	1	15	5	0	0	0	5	2	0	0	0	2
DVD16	*Camp Rock*	23	0	2	0	21	2	0	0	0	2	1	0	0	0	1
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	9	0	0	0	9	5	0	0	0	5	0	0	0	0	0
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	20	0	0	0	20	3	0	0	0	3	1	0	0	0	1
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	21	0	1	1	20	10	0	0	0	10	5	0	0	0	5
DVD20	*Fama*	23	18	0	18	5	4	3	0	3	1	2	0	0	0	2
DVD21	*Hannah Montana: la película*	17	0	0	0	17	8	0	0	0	8	2	0	0	0	2
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	15	0	1	0	14	4	0	0	0	4	0	0	0	0	0
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	13	0	1	0	12	1	0	0	0	1	4	0	0	0	4
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	37	0	4	4	33	4	0	0	0	4	5	0	0	0	5
DVD25	*Lemonade Mouth*	24	0	2	2	22	3	0	0	0	3	0	0	0	0	0
DVD26	*Radio Rebelde*	20	0	1	1	19	3	0	0	0	3	1	0	0	0	1
DVD27	*Si decido quedarme*	21	1	0	1	20	9	0	0	0	9	1	0	0	0	1
DVD28	*Los descendientes*	8	0	0	0	8	3	0	0	0	3	0	0	0	0	0
DVD29	*Jem y los hologramas*	9	1	1	1	7	5	0	0	0	5	4	0	0	0	4
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	18	0	0	0	18	5	0	0	0	5	2	0	0	0	2
DVD31	*Los descendientes 2*	10	0	0	0	10	2	0	0	0	2	0	0	0	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dvd	Título en español	Canciones diegéticas					Canciones extradiegéticas					Canciones eiegética-extradiegéticas				
		Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Dob.	Trad.	S.Mod.
DVD32	*Los descendientes 3*	10	10	0	10	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Total		**557**	**69**	**21**	**83**	**467**	**168**	**4**	**0**	**4**	**164**	**59**	**0**	**0**	**0**	**59**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo V. 1.1. Doblaje intralingüístico y doblaje interlingüístico de las canciones

Tabla 38.

Doblaje intralingüístico y doblaje interlingüístico de las canciones en las versiones dobladas

DVD	Título en español	Total		*Doblaje interlingüístico			Doblaje intralingüístico		
		Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Diegéticas	Extradiegéticas	Diegética-extradiegéticas	Diegéticas	Extradiegéticas	Diegética-extradiegéticas
DVD1	*Casi famosos*	2	1	2	0	0	1	0	0
DVD2	*Espera al último baile*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD4	*Un paseo para recordar*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	1	1	1	0	0	1	0	0
DVD6	*Lizzie Superstar*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD7	*Dirty Dancing 2*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD10	*High School Musical*	1	0	1	0	0	0	0	0
DVD11	*Bailando (Step up)*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD12	*Escucha mi voz*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD13	*High School Musical 2*	1	0	1	0	0	0	0	0
DVD14	*Hairspray*	0	0	0	0	0	0	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Total		*Doblaje interlingüístico			Doblaje intralingüístico		
		Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Diegéticas	Extradiegéticas	Diegética-extradiegéticas	Diegéticas	Extradiegéticas	Diegética-extradiegéticas
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	1	0	1	0	0	0	0	0
DVD16	*Camp Rock*	0	2	0	0	0	2	0	0
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	1	0	1	0	0	0	0	0
DVD20	*Fama*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD21	*Hannah Montana: la película*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	0	1	0	0	0	1	0	0
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	0	1	0	0	0	1	0	0
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	4	0	4	0	0	0	0	0
DVD25	*Lemonade Mouth*	2	0	2	0	0	0	0	0
DVD26	*Radio Rebelde*	1	0	1	0	0	0	0	0
DVD27	*Si decido quedarme*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD28	*Los descendientes*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD29	*Jem y los hologramas*	0	1	0	0	0	1	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Total		*Doblaje interlingüístico			Doblaje intralingüístico		
		Doblaje interlingüístico	Doblaje intralingüístico	Diegéticas	Extradiegéticas	Diegética-extradiegéticas	Diegéticas	Extradiegéticas	Diegética-extradiegéticas
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD31	*Los descendientes 2*	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD32	*Los descendientes 3*	0	0	0	0	0	0	0	0
Total		**14**	**7**	**14**	**0**	**0**	**7**	**0**	**0**

Nota. *Todas las canciones dobladas están interpretadas (por personajes recurrentes y/o por otros personajes).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo V. 2. Caracterización a través de la música en las versiones subtituladas

Tabla 39.

Caracterización de la producción audiovisual a través de la música en las versiones subtituladas

DVD	Título en español	Versión subtitulada											
		Canciones diegéticas				Canciones extradiegéticas				Canciones diegética-extradiegéticas			
		Número de canciones	Subt.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Trad.	S.Mod.
DVD1	*Casi famosos*	21	0	0	21	12	0	0	12	12	0	0	12
DVD2	*Espera al último baile*	26	0	0	26	4	0	0	4	4	0	0	4
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	18	7	7	11	5	0	0	5	1	1	1	0
DVD4	*Un paseo para recordar*	11	2	2	9	11	0	0	11	4	0	0	4
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	16	15	15	1	4	0	0	4	1	0	0	1
DVD6	*Lizzie Superstar*	7	5	5	2	9	7	7	2	2	1	1	1
DVD7	*Dirty Dancing 2*	19	0	0	19	5	0	0	5	0	0	0	0
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	8	4	4	4	19	0	0	19	0	0	0	0
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	15	0	0	15	4	0	0	4	1	0	0	1
DVD10	*High School Musical*	23	21	21	2	1	1	1	0	0	0	0	0
DVD11	*Bailando (Step up)*	15	0	0	15	7	0	0	7	2	0	0	2
DVD12	*Escucha mi voz*	29	26	26	3	6	3	3	3	1	1	1	0
DVD13	*High School Musical 2*	15	15	15	0	1	1	1	0	1	0	0	1
DVD14	*Hairspray*	20	18	18	2	3	1	1	2	0	0	0	0
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	16	0	0	16	5	0	0	5	2	0	0	2
DVD16	*Camp Rock*	23	22	22	1	2	2	2	0	1	1	1	0
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	9	9	9	0	5	0	0	5	0	0	0	0
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	20	18	18	2	3	0	0	3	1	1	1	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Versión subtitulada											
		Canciones diegéticas				Canciones extradiegéticas				Canciones diegética-extradiegéticas			
		Número de canciones	Subt.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Trad.	S.Mod.	Número de canciones	Subt.	Trad.	S.Mod.
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	21	13	13	8	10	0	0	10	5	2	2	3
DVD20	*Fama*	23	19	19	4	4	3	3	1	2	1	1	1
DVD21	*Hannah Montana: la película*	17	3	3	14	8	0	0	8	2	0	0	2
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	15	15	15	0	4	0	0	4	0	0	0	0
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	13	8	8	5	1	0	0	1	4	2	2	2
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	37	6	6	31	4	0	0	4	5	0	0	5
DVD25	*Lemonade Mouth*	24	18	18	6	3	0	0	3	0	0	0	0
DVD26	*Radio Rebelde*	20	0	0	20	3	0	0	3	1	0	0	1
DVD27	*Si decido quedarme*	21	1	1	20	9	0	0	9	1	0	0	1
DVD28	*Los descendientes*	8	7	7	1	3	2	2	1	0	0	0	0
DVD29	*Jem y los hologramas*	9	1	1	8	5	0	0	5	4	0	0	4
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	18	0	0	18	5	0	0	5	2	0	0	2
DVD31	*Los descendientes 2*	10	9	9	1	2	0	0	2	0	0	0	0
DVD32	*Los descendientes 3*	10	10	10	0	1	0	0	1	0	0	0	0
Total		**557**	**272**	**272**	**285**	**168**	**20**	**20**	**148**	**59**	**10**	**10**	**49**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VI. Caracterización de las producciones audiovisuales a través de las canciones

Anexo VI. 1. Caracterización a través de las canciones en las versiones dobladas

Tabla 40.

Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones en las versiones dobladas

DVD	Título en español	Versión doblada																			
		Ambiente				Narrativa				Ambiente-Narrativa				De fondo				De créditos			
		Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.
DVD1	*Casi famosos*	0	1	0	16	0	2	2	3	0	0	0	6	0	0	0	16	0	0	0	1
DVD2	*Espera al último baile*	0	0	0	25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	0	0	0	1
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	0	0	0	14	0	0	0	3	0	0	0	2	0	0	0	5	0	0	0	0
DVD4	*Un paseo para recordar*	0	0	0	18	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	5	0	0	0	0
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	0	0	0	1	0	2	1	14	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	0
DVD6	*Lizzie Superstar*	0	0	0	1	0	0	0	5	0	0	0	7	0	0	0	3	0	0	0	2
DVD7	*Dirty Dancing 2*	0	0	0	15	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	5	0	0	0	2
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	0	0	0	10	0	0	0	2	0	0	0	8	0	0	0	5	0	0	0	2
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	0	0	0	1	0	0	0	13	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	1
DVD10	*High School Musical*	0	0	0	1	16	1	17	0	6	0	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD11	*Bailando (Step up)*	0	0	0	13	0	0	0	0	0	0	0	6	0	0	0	4	0	0	0	1
DVD12	*Escucha mi voz*	0	0	0	14	0	0	0	15	0	0	0	4	0	0	0	3	0	0	0	0
DVD13	*High School Musical 2*	0	0	0	1	0	1	1	15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Versión doblada																			
		Ambiente				Narrativa				Ambiente-Narrativa				De fondo				De créditos			
		Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.
DVD14	*Hairspray*	0	0	0	1	18	0	18	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	0	0	0	3	0	1	1	13	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	3
DVD16	*Camp Rock*	0	0	0	0	0	2	0	22	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	0	0	0	2	0	0	0	9	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	1
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	0	0	0	2	0	0	0	20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	0	0	0	19	0	1	1	8	0	0	0	0	0	0	0	6	0	0	0	2
DVD20	*Fama*	8	0	8	2	12	0	12	2	0	0	0	0	0	0	0	3	1	0	1	1
DVD21	*Hannah Montana: la película*	0	0	0	2	0	0	0	10	0	0	0	7	0	0	0	5	0	0	0	3
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	0	0	0	1	0	1	0	14	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	0	0	0	4	0	1	0	10	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	0	0	0	8	0	4	4	27	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	5
DVD25	*Lemonade Mouth*	0	0	0	2	0	2	2	17	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	1
DVD26	*Radio Rebelde*	0	0	0	15	0	1	1	3	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	1
DVD27	*Si decido quedarme*	0	0	0	15	1	0	1	6	0	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0	2
DVD28	*Los descendientes*	0	0	0	1	0	0	0	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
DVD29	*Jem y los hologramas*	0	0	0	9	1	1	1	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	0	0	0	6	0	0	0	13	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	2

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Versión doblada																			
		Ambiente				Narrativa				Ambiente-Narrativa				De fondo				De créditos			
		Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.
DVD31	*Los descendientes 2*	0	0	0	3	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
DVD32	*Los descendientes 3*	0	0	0	0	9	0	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1
Total		**8**	**1**	**8**	**225**	**57**	**20**	**71**	**268**	**6**	**0**	**6**	**54**	**0**	**0**	**0**	**101**	**2**	**0**	**2**	**42**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VI. 2. Caracterización a través de las canciones en las versiones subtituladas

Tabla 41.

Caracterización de la producción audiovisual a través de las canciones en las versiones subtituladas

DVD	Título en español	Versión subtitulada									
		Ambiente		Narrativa		Ambiente-Narrativa		De fondo		De créditos	
		Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.
DVD1	*Casi famosos*	0	17	0	5	0	6	0	16	0	1
DVD2	*Espera al último baile*	0	25	0	0	0	0	0	8	0	1
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	3	11	3	0	2	0	0	5	0	0
DVD4	*Un paseo para recordar*	0	18	2	0	0	1	0	5	0	0
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	0	1	15	1	0	2	0	2	0	0
DVD6	*Lizzie Superstar*	1	0	5	0	7	0	0	3	0	2
DVD7	*Dirty Dancing 2*	0	15	0	0	0	2	0	5	0	2
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	0	10	2	0	2	6	0	5	0	2
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	0	1	0	13	0	5	0	0	0	1
DVD10	*High School Musical*	0	1	16	1	6	0	0	0	0	0
DVD11	*Bailando (Step up)*	0	13	0	0	0	6	0	4	0	1
DVD12	*Escucha mi voz*	11	3	15	0	4	0	0	3	0	0
DVD13	*High School Musical 2*	0	1	16	0	0	0	0	0	0	0
DVD14	*Hairspray*	0	1	18	0	0	0	0	1	1	2
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	0	3	0	14	0	0	0	3	0	3
DVD16	*Camp Rock*	0	0	24	0	0	0	0	1	1	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Versión subtitulada									
		Ambiente		Narrativa		Ambiente-Narrativa		De fondo		De créditos	
		Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	0	2	9	0	0	2	0	0	0	1
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	0	2	19	1	0	0	0	0	0	2
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	6	13	9	0	0	0	0	6	0	2
DVD20	*Fama*	8	2	14	0	0	0	0	3	1	1
DVD21	*Hannah Montana: la película*	0	2	3	7	0	7	0	5	0	3
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	0	1	15	0	0	2	0	1	0	0
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	0	4	10	1	0	0	0	3	0	0
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	0	8	6	25	0	0	0	2	0	5
DVD25	*Lemonade Mouth*	0	2	18	1	0	0	0	5	0	1
DVD26	*Radio Rebelde*	0	15	0	4	0	0	0	4	0	1
DVD27	*Si decido quedarme*	0	15	1	6	0	0	0	7	0	2
DVD28	*Los descendientes*	0	1	9	0	0	0	0	0	0	1
DVD29	*Jem y los hologramas*	0	9	1	7	0	0	0	0	0	1
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	0	6	0	13	0	0	0	4	0	2
DVD31	*Los descendientes 2*	1	2	7	0	0	0	0	0	1	1
DVD32	*Los descendientes 3*	0	0	9	0	0	0	0	0	1	1
Total		**30**	**204**	**246**	**99**	**21**	**39**	**0**	**101**	**5**	**39**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VII. Características propias de las canciones

Anexo VII. 1. Lengua de las canciones

Tabla 42.

Lengua de las canciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas

Versión doblada																Versión subtitulada							
Inglés				Español				Inglés-español				Otras lenguas				Inglés		Español		Inglés-español		Otras lenguas	
Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.
DVD1 *Casi famosos*																							
0	3	2	42	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	45	0	0	0	0	0	0
DVD2 *Espera al último baile*																							
0	0	0	34	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	34	0	0	0	0	0	0
DVD3 *Crossroads: hasta el final*																							
0	0	0	24	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	16	0	0	0	0	0	0
DVD4 *Un paseo para recordar*																							
0	0	0	26	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	24	0	0	0	0	0	0
DVD5 *Chicas Guepardo: todo por un sueño*																							
0	2	1	19	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15	6	0	0	0	0	0	0
DVD6 *Lizzie Superstar*																							
0	0	0	16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	11	5	0	0	0	0	2	0
DVD7 *Dirty Dancing 2*																							
0	0	0	7	0	0	0	10	0	0	0	7	0	0	0	0	0	7	0	10	0	7	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Versión doblada																Versión subtitulada							
Inglés				Español				Inglés-español				Otras lenguas				Inglés		Español		Inglés-español		Otras lenguas	
Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.
DVD8 *Quiero ser superfamosa*																							
0	0	0	27	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	23	0	0	0	0	0	0
DVD9 *The Cheetah Girls 2*																							
0	0	0	12	0	0	0	2	0	0	0	5	0	0	0	1	0	12	0	2	0	5	0	1
DVD10 *High School Musical*																							
19	1	20	1	0	0	0	0	3	0	3	0	0	0	0	0	19	2	0	0	3	0	0	0
DVD11 *Bailando (Step up)*																							
0	0	0	23	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	23	0	0	0	1	0	0
DVD12 *Escucha mi voz*																							
0	0	0	34	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	28	6	0	0	0	0	2	0
DVD13 *High School Musical 2*																							
0	1	1	16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16	1	0	0	0	0	0	0
DVD14 *Hairspray*																							
18	0	18	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19	4	0	0	0	0	0	0
DVD15 *Una cenicienta moderna 2*																							
0	1	1	22	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	23	0	0	0	0	0	0
DVD16 *Camp Rock*																							
0	2	0	24	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25	1	0	0	0	0	0	0
DVD17 *The Cheetah Girls: un mundo*																							
0	0	0	13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	9	4	0	0	0	0	0	1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Versión doblada																Versión subtitulada							
Inglés				Español				Inglés-español				Otras lenguas				Inglés		Español		Inglés-español		Otras lenguas	
Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.
DVD18 *High School Musical 3: fin de curso*																							
0	0	0	23	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	19	4	0	1	0	0	0	0
DVD19 *School Rock Band (Bandslam)*																							
0	1	1	35	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15	21	0	0	0	0	0	0
DVD20 *Fama*																							
21	0	21	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	23	5	0	0	0	0	0	1
DVD21 *Hannah Montana: la película*																							
0	0	0	24	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	3	21	0	1	0	0	0	2
DVD22 *Camp Rock 2: The Final Jam*																							
0	1	0	18	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15	4	0	0	0	0	0	0
DVD23 *Starstruck: mi novio es una súper estrella*																							
0	1	0	17	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10	8	0	0	0	0	0	0
DVD24 *Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*																							
0	4	4	38	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	6	36	0	0	0	0	0	4
DVD25 *Lemonade Mouth*																							
0	2	2	25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	9	0	0	0	0	0	0
DVD26 *Radio Rebelde*																							
0	1	1	23	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	24	0	0	0	0	0	0
DVD27 *Si decido quedarme*																							
1	0	1	30	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	30	0	0	0	0	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Versión doblada																Versión subtitulada							
Inglés				**Español**				**Inglés-español**				**Otras lenguas**				**Inglés**		**Español**		**Inglés-español**		**Otras lenguas**	
Subt.	**Dob.**	**Trad.**	**S. Mod.**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**S. Mod.**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**S. Mod.**	**Subt.**	**Dob.**	**Trad.**	**S. Mod.**	**Subt.**	**S. Mod.**	**Subt.**	**S. Mod.**	**Subt.**	**S. Mod.**	**Subt.**	**S. Mod.**
DVD28 *Los descendientes*																							
0	0	0	10	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	9	1	0	0	0	0	0	1
DVD29 *Jem y los hologramas*																							
1	1	1	17	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	17	0	0	0	0	0	0
DVD30 *Una cenicienta moderna: el papel de su vida*																							
0	0	0	25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25	0	0	0	0	0	0
DVD31 *Los descendientes 2*																							
0	0	0	12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	3	0	0	0	0	0	0
DVD32 *Los descendientes 3*																							
10	0	10	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	10	1	0	0	0	0	0	0
70	**21**	**84**	**650**	**0**	**0**	**0**	**14**	**3**	**0**	**3**	**13**	**0**	**0**	**0**	**14**	**295**	**445**	**0**	**14**	**3**	**13**	**4**	**10**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VII. 2. Modalidad de traducción de las canciones interpretadas

Tabla 43.

Modalidad de las canciones interpretadas en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas

DVD	Título en español	Versión doblada								Versión subtitulada			
		Interpretada por personajes recurrentes				Interpretada por otros personajes				Interpretada por personajes recurrentes		Interpretada por otros personajes	
		Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.
DVD1	*Casi famosos*	0	3	2	7	0	0	0	2	0	10	0	2
DVD2	*Espera al último baile*	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DVD3	*Crossroads: hasta el final*	0	0	0	9	0	0	0	0	8	1	0	0
DVD4	*Un paseo para recordar*	0	0	0	2	0	0	0	0	2	0	0	0
DVD5	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	0	1	1	12	0	1	0	1	13	0	2	0
DVD6	*Lizzie Superstar*	0	0	0	6	0	0	0	0	6	0	0	0
DVD7	*Dirty Dancing 2*	0	0	0	0	0	0	0	10	0	0	0	10
DVD8	*Quiero ser superfamosa*	0	0	0	4	0	0	0	0	4	0	0	0
DVD9	*The Cheetah Girls 2*	0	0	0	14	0	0	0	1	0	14	0	1
DVD10	*High School Musical*	16	1	17	0	5	0	5	1	16	1	5	1
DVD11	*Bailando (Step up)*	0	0	0	2	0	0	0	1	0	2	0	1
DVD12	*Escucha mi voz*	0	0	0	27	0	0	0	2	26	1	1	1
DVD13	*High School Musical 2*	0	1	1	15	0	0	0	0	16	0	0	0
DVD14	*Hairspray*	18	0	18	0	0	0	0	0	18	0	0	0
DVD15	*Una cenicienta moderna 2*	0	1	1	8	0	0	0	0	0	9	0	0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DVD	Título en español	Versión doblada								Versión subtitulada			
		Interpretada por personajes recurrentes				Interpretada por otros personajes				Interpretada por personajes recurrentes		Interpretada por otros personajes	
		Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	Dob.	Trad.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.	Subt.	S. Mod.
DVD16	*Camp Rock*	0	2	0	20	0	0	0	0	22	0	0	0
DVD17	*The Cheetah Girls: un mundo*	0	0	0	10	0	0	0	0	9	1	0	0
DVD18	*High School Musical 3: fin de curso*	0	0	0	17	0	0	0	2	17	0	2	0
DVD19	*School Rock Band (Bandslam)*	0	0	0	10	0	1	1	4	10	0	5	0
DVD20	*Fama*	12	0	12	0	3	0	3	3	12	0	4	2
DVD21	*Hannah Montana: la película*	0	0	0	11	0	0	0	5	3	8	0	5
DVD22	*Camp Rock 2: The Final Jam*	0	1	0	14	0	0	0	0	15	0	0	0
DVD23	*Starstruck: mi novio es una súper estrella*	0	1	0	9	0	0	0	0	9	1	0	0
DVD24	*Una cenicienta moderna 3: érase una vez una canción*	0	4	4	19	0	0	0	9	6	17	0	9
DVD25	*Lemonade Mouth*	0	2	2	16	0	0	0	0	18	0	0	0
DVD26	*Radio Rebelde*	0	1	1	3	0	0	0	0	0	4	0	0
DVD27	*Si decido quedarme*	1	0	1	6	0	0	0	0	1	6	0	0
DVD28	*Los descendientes*	0	0	0	7	0	0	0	1	7	0	0	1
DVD29	*Jem y los hologramas*	0	0	0	8	1	1	1	1	0	8	1	1
DVD30	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	0	0	0	12	0	0	0	0	0	12	0	0
DVD31	*Los descendientes 2*	0	0	0	7	0	0	0	0	7	0	0	0
DVD32	*Los descendientes 3*	10	0	10	0	0	0	0	0	10	0	0	0
Total		**57**	**18**	**70**	**275**	**9**	**3**	**10**	**43**	**255**	**95**	**20**	**34**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. Encuestas y entrevistas

Anexo VIII. 1. Información del estudio

1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

A. Objetivos de la investigación

El estudio llevado a cabo parte de la siguiente hipótesis: las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI que han sido traducidas (subtituladas y/o dobladas) al español contienen canciones que en ocasiones se han traducido y que en otras ocasiones no se han traducido, independientemente de su relevancia para la trama.

Por tanto, el objetivo principal de la investigación es estudiar las traducciones (en su versión doblada y subtitulada) al español de las canciones incluidas en las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI para analizar las razones exógenas y endógenas al traductor que subyacen a la elección de su traducción o de su falta de traducción.

B. Descripción del corpus de investigación y criterios del muestreo

Se ha hecho una selección de las películas y series[1] encontradas tanto en la página web Filmaffinity-Movieaffinity (2020, en línea) como en la web IMDB (2020, en línea) para extraer un corpus de investigación adecuado a los parámetros que desean estudiarse.

En ambas webs, se ha realizado una revisión exhaustiva dentro de las temáticas que se detallan a continuación siempre delimitando la búsqueda a producciones de EE. UU. exclusivamente, para seleccionar las producciones cuyos protagonistas sean adolescentes (preuniversitarios) y en las que la música esté presente en la trama.[2]

[1] El presente estudio solo ha tenido en cuenta producciones musicales (largometrajes y series de televisión no animadas completas) en las que la importancia de la música y las canciones en la trama están presentes como hilo conductor y sea consistente a lo largo de toda la producción, por lo que quedan excluidas producciones que no entren dentro de esta descripción (por ejemplo, episodios musicales especiales esporádicos de series, conciertos, documentales, cortos, videos promocionales, etc.).

[2] Para acotar el corpus, aparte de las búsquedas detalladas por temática y géneros en Filmaffinity-Movieaffinity (2020, en línea) y IMDB (2020, en línea), también se ha tenido en cuenta las producciones que contuvieran en sus descriptores el indicador "música", aunque no estuvieran marcadas específicamente como musicales *per se*. Además de estas webs, toda la información se ha contrastado en la web especializada Eldoblaje.com (2020, en línea). Se ha considerado como producto musical finalmente si en al menos una de estas tres fuentes se le ha clasificado como "musical" o si ha utilizado el indicador "música" como descriptor en su ficha. Se destaca como excepción: "Un paseo para recordar", que no está considerada como musical o música en ninguna de las fuentes usadas, pero la autora de este

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C. Delimitación del corpus de trabajo

El corpus de trabajo ha sido delimitado teniendo como base las producciones estadounidenses musicales audiovisuales comprendidas entre los años 2000 y 2018, a excepción de producciones con alguna relación existente con producciones anteriores sujetas a este estudio cuyo lanzamiento se haya realizado en 2019, protagonizadas principalmente por adolescentes preuniversitarios (de 12 a 18 años aproximadamente). Tras realizar esta búsqueda siguiendo los parámetros establecidos en las webs previamente mencionadas, finalmente, se ha contrastado toda la información de cada producción en webs de compra en línea, tales como Amazon.com (2020, en línea) o Cex (ES) (2020, en línea), así como en videotecas a nivel nacional, para comprobar si las producciones elegidas son efectivamente posibles objetos de estudio y si han sido lanzadas en DVD o Blu-ray con una traducción completa al español de España (tanto en su versión doblada como en su versión subtitulada) y pueden adquirirse con relativa facilidad para su análisis completo.

D. Clasificación de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses estudiadas

En lo que respecta a las producciones audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en las dos primeras décadas del siglo XXI, con motivo del presente trabajo de investigación se han estudiado concretamente aquellas producciones (películas y series) en las que la música cobra especial protagonismo tanto en la trama como en la caracterización de los personajes (cfr. Tabla I). Por ello, estas producciones se clasifican en tres grupos diferenciados:[3]

trabajo ha creído conveniente usarla aquí por considerarla un producto musical en el que las canciones tanto diegéticas como extradiegéticas forman parte de la trama directa e indirectamente.

[3] Debido a que en ocasiones los límites entre lo que se considera películas y series musicales y/o películas y series con contenido musical son difusos, en el presente estudio se ha utilizado el adjetivo *music* (IMDb, 2012, en línea; Abrams, 2015, en línea; Nicolaou, 2019, en línea) en lugar de *musical* en la denominación de las categorías mencionadas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *Teen music movies*: películas con contenido musical destinadas al público juvenil creadas para ser emitidas originalmente en los cines.
- *Teen music TV movies*: películas con contenido musical destinadas al público juvenil creadas para ser principalmente emitidas en televisión y, en ocasiones, en soporte vídeo.
- *Teen music TV series*: series con contenido musical destinadas al público juvenil creadas para ser principalmente emitidas en televisión.

Tabla I. Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil español en el siglo XXI: *teen music movies, teen music TV movies* y *teen music series*[4]

TEEN MUSIC MOVIES				
Número	**Título en español**	**Título original**	**Año**	**Distribuidora en España**
1.	*Casi famosos*	*Almost Famous*	2001	Columbia Tristar Home Entertainment
2.	*Espera al último baile*	*Save the Last Dance*	2001	Paramount Home Entertainment (Spain)
3.	*Crossroads: hasta el final*	*Crossroads*	2002	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.
4.	*Un paseo para recordar*	*A Walk to Remember*	2003	Filmax Home Video
5.	*Lizzie Superstar*	*The Lizzie McGuire Movie*	2003	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
6.	*Dirty Dancing 2*	*Dirty Dancing: Havana Nights*	2004	Savor Ediciones, S.A
7.	*Quiero ser superfamosa*	*Confessions of a Teenage Drama Queen*	2004	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
8.	*Bailando (Step up)*	*Step Up*	2006	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
9.	*Escucha mi voz*	*Raise Your Voice*	2007	Universal Pictures Iberia, S.L.
10.	*Hairspray*	*Hairspray*	2007	Tripictures (Madrid)//Láser Film

[4] Producciones ordenadas por año de estreno en España.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

11.	*Una cenicienta moderna 2*	*Another Cinderella Story*	2008	Warner Bros. Entertainment España S.L.
12.	*High School Musical 3: Fin de curso*	*High School Musical 3: Senior Year*	2008	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
13.	*School Rock Band (Bandslam)*	*Bandslam*	2009	AURUM PRODUCCIONES S.A.
14.	*Fama*	*Fame*	2009	Warner Bros. Entertainment España S.L.
15.	*Hannah Montana: La pelicula*	*Hannah Montana: The Movie*	2009	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
16.	*Si decido quedarme*	*If I Stay*	2014	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.
17.	*Jem y los hologramas*	*Jem and the Holograms*	2016	Sony Pictures Home Entertainment
18.	*Una cenicienta moderna: el papel de su vida*	*A Cinderella Story: If the Shoe Fits*	2016	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.
		TEEN MUSIC TV MOVIES		
19.	*Chicas Guepardo: todo por un sueño*	*The Cheetah Girls*	2003	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
20.	*The Cheetah Girls 2*	*The Cheetah Girls 2*	2006	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
21.	*High School Musical*	*High School Musical*	2006	Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
22.	*High School Musical 2*	*High School Musical 2*	2007	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
23.	*Camp Rock*	*Camp Rock*	2008	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
24.	*The Cheetah Girls: un mundo*	*The Cheetah Girls: One World*	2008	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
25.	*Camp Rock 2: The Final Jam*	*Camp Rock 2: The Final Jam*	2010	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
26.	*Starstruck: Mi novio es una súper estrella*	*Starstruck*	2010	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
27.	*Una cenicienta moderna 3: Érase una vez una canción*	*A Cinderella Story: Once Upon a Song*	2011	Warner Bros. Entertainment España S.L.
28.	*Lemonade Mouth*	*Lemonade Mouth*	2011	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
29.	*Radio Rebelde*	*Radio Rebel*	2012	Tema Distribuciones S.L.
30.	*Los descendientes*	*Descendants*	2015	The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.)
31.	*Los descendientes 2*	*Descendants 2*	2017	The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.)
32.	*Los descendientes 3*	*Descendants 3*	2019	The Walt Disney Company Iberia, S.L. (TWDCI, S.L.)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEEN MUSIC TV SERIES				
33.	*Hannah Montana*	*Hannah Montana*	2006-2010	Walt Disney Home Entertainment (TWDCI, S.L.)
34.	*Glee*	*Glee*	2009-2015	Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A.
TOTAL PRODUCCIONES			**34**	

E. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrams, Margaret. (2015). "14 Awesome Music Movies (That Aren't Musicals)". Recuperado de https://www.teenvogue.com/gallery/music-movies-to-watch (Fecha de acceso: 17/06/2020).

Amazon.com. (2020). "Amazon". Recuperado de https://www.amazon.es/ (Fecha de acceso: 18/06/2020)

Cex (ES). (2020). "Cex". Recuperado de https://es.webuy.com/ (Fecha de acceso: 17/06/2020).

Eldoblaje.com. (2020). "Eldoblaje.com". Recuperado de http://www.eldoblaje.com/home/ (Fecha de acceso: 22/11/2019).

Filmaffinity-Movieaffinity. (2020). "Filmaffinity España". Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/main.html (Fecha de acceso: 22/11/2019).

IMDB. (2020). "IMDB.com". Recuperado de https://www.imdb.com/ (Fecha de acceso: 18/06/2020).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 2. Consentimiento informado

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Estimado/a participante,

Mi nombre es Belén Cruz Durán y soy estudiante de doctorado dentro del programa de Doctorado de Lingüística, Literatura y Traducción de la Universidad de Málaga, específicamente dentro de la línea de investigación "Traducción, literatura y sociedad". En la actualidad, estoy realizando la tesis doctoral denominada "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español", dirigida por la doctora María Mercedes Enríquez Aranda. Como puede leerse más detalladamente en la documentación que se adjunta, esta investigación tiene como objeto estudiar cuantitativamente y cualitativamente las traducciones al español de producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI.

He contactado con usted debido a que es un agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo. Si usted accede a participar en esta entrevista, se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación de este consentimiento informado, usted autoriza la grabación (audio y/o video) de la entrevista y/o el registro de las respuestas que diera por escrito.

Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

Si necesita contactar conmigo, puede hacerlo escribiéndome a mi correo electrónico: belencruzduran@gmail.com o a mi número de teléfono (+34) 691218732.

ACEPTACIÓN DEL CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, _____, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera (*por favor, marque una de las siguientes opciones*):

	Declarada, es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre si fuera necesario.
	Confidencial, es decir, que en la tesis no se hará ninguna referencia expresa de mi nombre y la investigadora utilizará un código de identificación o pseudónimo si fuera necesario.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La modalidad de la entrevista que deseo realizar es (*por favor, marque una de las siguientes opciones*):

	A) Cuestionario en línea: responderé al cuestionario facilitado por la investigadora
	B) Cuestionario en línea y entrevista oral: responderé al cuestionario y, posteriormente, realizaré una entrevista oral con la investigadora basada en las preguntas y respuestas que he facilitado por escrito. → La entrevista la realizaré mediante (*por favor, señale*): Audio y video___ // Solo audio_____ →Me gustaría realizar la entrevista en (*por favor, señale una o varias opciones*): ___Skype (por favor, facilite sus datos de usuario a continuación): _____ ___Google Meet -Otros (*por favor, especifique dónde*): _____

Nombre completo del/de la participante	Firma	Fecha

Nombre de la investigadora responsable	Firma	Fecha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 3. Modelos de cuestionarios

Anexo VIII. 3.1. Tipo 1. Traductores

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por la traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

* Required

1. Email address *

2. Nombre y apellidos *

3. Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

4. Versión de traducción *

Check all that apply.

- [ ] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other: _____

Preguntas sobre las producciones traducidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

5. ¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones) que tradujo? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Canciones sin traducción
- [ ] Other: _____

6. ¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

7. ¿Fue usted el encargado de traducir las canciones?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

8. Si no fue el encargado de traducir las canciones, ¿pudo tener contacto con la persona encargada?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

9. ¿Cuánto tiempo se dispuso para la traducción de las canciones?

Mark only one oval.

- ◯ Entre 1-3 días
- ◯ Menos de una semana
- ◯ Menos de 15 días
- ◯ Entre 15-30 días
- ◯ Más de 30 días
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

10. ¿Dispone de las traducciones de las canciones que realizó? Sí su respuesta es afirmativa, me pondré en contacto con usted por email por si pudiera facilitármelas.

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

11. ¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- ☐ Televisión
- ☐ DVD/Blu-ray
- ☐ Cine
- ☐ Plataformas digitales
- Other: ☐ _____

12. ¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

13. Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- ☐ Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- ☐ Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- ☐ Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- ☐ Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- ☐ Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- ☐ Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- ☐ No se tradujo ninguna de las canciones
- Other: ☐ _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

14. ¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [ ] NS/NC
- [ ] Other: _____

15. Si tradujo las canciones para subtítulos, ¿qué clase de subtítulos eran? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Subtítulos cantables (mantenían pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- [ ] Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales)
- [ ] Other: _____

16. ¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

17. ¿Cuáles fueron los materiales facilitados para realizar la traducción de canciones? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Audio e imagen completa
- [ ] Audio e imagen parcial
- [ ] Diálogos originales
- [ ] Información adicional para comprender el diálogo original
- [ ] Letra original de las canciones
- [ ] Información adicional de las canciones
- [ ] Partitura musical de las canciones
- [ ] Traducción literal de las canciones
- [ ] Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

18. ¿Qué hubiera necesitado además de los materiales que se le envió? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Nada, me facilitaron todos los materiales necesarios
- [ ] Audio e imagen completa
- [ ] Audio e imagen parcial
- [ ] Diálogos originales
- [ ] Información adicional para comprender el diálogo original
- [ ] Letra original de las canciones
- [ ] Información adicional de las canciones
- [ ] Partitura musical de las canciones
- [ ] Traducción literal de las canciones
- [ ] Other: _____

19. ¿Cree que esto pudo afectar a la traducción de canciones directa o indirectamente?

Mark only one oval.

- ◯ Sí, positivamente
- ◯ Sí, negativamente
- ◯ No
- ◯ Other: _____

20. En el caso en el que la producción formase parte de una saga ¿contaba con una base de datos terminológica interna que pudiera consultar para que su traducción fuera coherente con las traducciones previas?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

21. ¿Hubo algún cambio entre su propuesta de traducción de canciones y la traducción final?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

22. Si su respuesta es afirmativa, ¿por qué se realizó dicho cambio?

_____

_____

_____

_____

_____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

23. Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

Mark only one oval.

- ◯ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ◯ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◯ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ◯ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◯ Canciones sin traducir
- ◯ Other: _____

24. En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

Mark only one oval.

- ◯ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ◯ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ◯ Other: _____

25. ¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Tal vez
- ◯ Other: _____

26. ¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

27. ¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- ☐ Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- ☐ Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- ☐ Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones

Other: ☐ _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

28. ¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

Mark only one oval.

- ◯ Depende del cliente/productora/distribuidora
- ◯ Depende del traductor
- ◯ Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ◯ Other: _____

29. ¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

30. En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- ☐ Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- ☐ Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- ☐ Importancia mediática de la producción audiovisual
- ☐ Factores económicos
- ☐ Género de la producción audiovisual (películas, series)
- ☐ Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general

Other: ☐ _____

31. ¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

32. ¿Ha notado algún cambio tanto como traductor como espectador?

Mark only one oval.

- ◯ Sí, como traductor
- ◯ Sí, como espectador
- ◯ Sí, tanto como traductor como espectador
- ◯ No
- ◯ Other: _____

33. ¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

Mark only one oval.

- ◯ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ◯ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ◯ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ◯ Other: _____

34. ¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

Mark only one oval.

	1	2	3	4	5	
Nada	◯	◯	◯	◯	◯	Totalmente

35. ¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

36. En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

37. Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

Mark only one oval.

- ◯ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ◯ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ◯ Sí, para ambos grupos
- ◯ No
- ◯ NS/NC
- ◯ Other: _____

38. Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

_____

_____

_____

_____

_____

39. ¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

Mark only one oval.

- ◯ Positivamente
- ◯ Negativamente
- ◯ No evolucionará
- ◯ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

40. Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 3.2. Tipo 2. Otros agentes especializados directos

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por el proceso de traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

* Required

1. Email address *

2. Nombre y apellidos *

3. Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

4. Versión de traducción *

Check all that apply.

- [ ] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other: _____

Preguntas sobre las producciones traducidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

5. ¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones)? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Canciones sin traducción
- [ ] Other: _____

6. ¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

7. ¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Televisión
- [ ] DVD/Blu-ray
- [ ] Cine
- [ ] Plataformas digitales
- [ ] Other: _____

8. ¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9. Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [ ] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other: _____

10. ¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [ ] NS/NC
- [ ] Other: _____

11. ¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

12. En el caso en el que la producción formase parte de una saga, ¿contaba con una base de datos terminológica que se pudiera utilizar en las diferentes fases del proceso de traducción y así ser coherente con las traducciones previas?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

13. ¿Hubo que hacer muchos cambios en la traducción de las canciones en el proceso o procesos de traducción en el que usted participó?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

14. Si su respuesta es afirmativa, ¿a qué cree que fue debido?

_____

_____

_____

_____

_____

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

15. Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

Mark only one oval.

- ◯ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ◯ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◯ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ◯ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◯ Canciones sin traducir
- ◯ Other: _____

16. En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

Mark only one oval.

- ◯ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ◯ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ◯ Other: _____

17. ¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Tal vez
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

18. ¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

19. ¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- ☐ Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- ☐ Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- ☐ Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- Other: ☐ _____

20. ¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

Mark only one oval.

- ◯ Depende del cliente/productora/distribuidora
- ◯ Depende del traductor
- ◯ Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ◯ Other: _____

21. ¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

22. En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

Check all that apply.

- [ ] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [ ] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [ ] Factores económicos
- [ ] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [ ] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Other: _____

23. ¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

24. ¿Ha notado algún cambio tanto como agente especialista implicado en el proceso de traducción como espectador?

Mark only one oval.

- ◯ Sí, como agente especialista implicado en el proceso de traducción
- ◯ Sí, como espectador
- ◯ Sí, tanto como agente especialista como espectador
- ◯ No
- ◯ Other: _____

25. ¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

Mark only one oval.

- ◯ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ◯ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ◯ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ◯ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

26. ¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

Mark only one oval.

	1	2	3	4	5	
Nada	◯	◯	◯	◯	◯	Totalmente

27. ¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

28. En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

Mark only one oval.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Other: _____

29. Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

Mark only one oval.

- ◯ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ◯ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ◯ Sí, para ambos grupos
- ◯ No
- ◯ NS/NC
- ◯ Other: _____

30. Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

_____

_____

_____

_____

_____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

31. ¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

Mark only one oval.

- ◯ Positivamente
- ◯ Negativamente
- ◯ No evolucionará
- ◯ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ◯ Other: _____

32. Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

_____

_____

_____

_____

_____

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 3.3. Tipo 3. Distribuidoras

Distribución de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en la distribución de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por la distribución de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la distribución entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

*Obligatorio

1. Nombre y apellidos *

2. Email *

3. Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

4. Distribuidora/Productora *

5. Cargo que desempeña *

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Distribución de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

6. Soporte y formatos de las producciones *

Marca solo un óvalo.

- ◯ DVD
- ◯ Blu-ray
- ◯ Televisión
- ◯ Cine
- ◯ Otro: _____

Preguntas sobre las producciones

7. Si la distribución fue para DVD y/o Blu-Ray, ¿se utilizó el doblaje y/o el subtitulado que previamente se había realizado para TV y/o cine?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí, el doblaje y el subtitulado eran el mismo
- ◯ El doblaje era el mismo, pero el subtitulado no
- ◯ El subtitulado era el mismo, pero el doblaje no
- ◯ No se utilizó ni el doblaje ni el subtitulado que ya había, se volvió a traducir y a subtitular de nuevo
- ◯ Otro: _____

8. En su opinión, ¿a qué factores se debió? (Puede elegir más de una opción)

Selecciona todos los que correspondan.

- ☐ Factores económicos
- ☐ Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- ☐ Factores de derechos de autor
- Otro: ☐ _____

9. Si el doblaje era el mismo, pero los subtítulos no, ¿sabe si el traductor que volvió a subtitularlo era el mismo y/o tuvo acceso a la traducción original?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí, era el mismo traductor
- ◯ Sí, tuvo acceso a la traducción original, pero no era el mismo traductor
- ◯ No, no era el mismo traductor ni tuvo acceso a la traducción original

10. Si el doblaje era el mismo, ¿sabe si también se utilizó el mismo texto en pantalla de la traducción para el doblaje o la traducción de los textos en pantalla se realizó de nuevo?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Se utilizó la misma traducción del original también para el texto en pantalla
- ◯ La traducción del texto en pantalla se realizó de nuevo
- ◯ Otro: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Distribución de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

11. Con respecto a las canciones que aparecen, ¿sabe si se usaron la misma traducción (doblaje y/o subtitulado) que la traducción original o se volvió a traducir de nuevo?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Se utilizó la misma traducción del original también para las canciones
- ◯ Se volvieron a traducir de nuevo por el mismo traductor al que se encargó la nueva traducción
- ◯ Se volvieron a traducir de nuevo por otro traductor diferente al que tradujo de nuevo los diálogos
- ◯ No se tradujeron las canciones
- ◯ Otro: _____

12. Si se tuvo que traducir las canciones de nuevo, ¿sabe qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones)? (Puede elegir más de una opción)

Selecciona todos los que correspondan.

- ☐ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ☐ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ☐ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ☐ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ☐ Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- Otro: ☐ _____

13. ¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

Selecciona todos los que correspondan.

- ☐ Factores económicos
- ☐ Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- ☐ Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- ☐ Factores de derechos de autor
- ☐ NS/NC
- Otro: ☐ _____

14. ¿La empresa/cliente disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Otro: _____

15. ¿En algún momento se contempló la posibilidad de ofrecer una opción para activar la aparición de los subtítulos en español en las canciones, por ejemplo, como se suele hacer con la opción de "karaoke"?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí
- ◯ No

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Distribución de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

16. Con respecto a la pregunta anterior, ¿cree que sería una buena opción a implementar en futuras producciones?

Preguntas generales sobre el tratamiento de las canciones en otros idiomas

17. Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy en su opinión, ¿cuál sería?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ◯ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◯ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ◯ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◯ Canciones sin traducir
- ◯ Otro: _____

18. ¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Otro: _____

19. ¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

Selecciona todos los que correspondan.

- ☐ Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- ☐ Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- ☐ Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- Otro: ☐ _____

20. ¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Otro: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Distribución de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

21. En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

Selecciona todos los que correspondan.

- [ ] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [ ] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [ ] Factores económicos
- [ ] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [ ] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Otro: _____

22. ¿Cree que la traducción y tratamiento de las canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Otro: _____

23. ¿Ha notado algún cambio tanto como agente especialista implicado en el proceso de distribución y/o producción como espectador?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí, como agente especialista implicado
- ◯ Sí, tanto como agente especialista como espectador
- ◯ Sí, como espectador
- ◯ No
- ◯ Otro: _____

24. ¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ◯ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ◯ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ◯ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ◯ Otro: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Distribución de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

25. ¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

Marca solo un óvalo.

	1	2	3	4	5	
Nada	◯	◯	◯	◯	◯	Totalmente

26. ¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Otro: _____

27. En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí
- ◯ No
- ◯ Otro: _____

28. Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ◯ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ◯ Sí, para ambos grupos
- ◯ No
- ◯ NS/NC
- ◯ Otro: _____

29. Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

_____

_____

_____

_____

_____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Distribución de las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

30. ¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

Marca solo un óvalo.

- ◯ Positivamente
- ◯ Negativamente
- ◯ No evolucionará
- ◯ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ◯ Otro: _____

31. Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

_____

_____

_____

_____

_____

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

Google Formularios

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4. Cuestionarios y entrevistas[162]

Anexo VIII. 4.1. Álvaro Méndez Orozco

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto. Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por la traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Email address *

Nombre y apellidos *

Álvaro Méndez Orozco

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

Jem y los Hologramas

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other:

Preguntas sobre las producciones traducidas

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones) que tradujo? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [x] Canciones sin traducción
- [ ] Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[162] Nótese que se ha creído conveniente eliminar de los cuestionarios originales los datos de contacto de todos los agentes participantes (con identidad declarada y con identidad confidencial) por motivos de confidencialidad y protección de datos.

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Fue usted el encargado de traducir las canciones?

- ( ) Sí
- ( ) No
- (●) Other: Las canciones no se tradujeron. Su contenido no es relevante para la trama.

Si no fue el encargado de traducir las canciones, ¿pudo tener contacto con la persona encargada?

- ( ) Sí
- ( ) No
- (●) Other: No hubo otra persona encargada. Este producto no requería traducir canciones. Sería importante entender el criterio que se sigue en esta industria a la hora de traducir canciones o no hacerlo. Puedo explicártelo si lo necesitas.

¿Cuánto tiempo se dispuso para la traducción de las canciones?

- ( ) Entre 1-3 días
- ( ) Menos de una semana
- ( ) Menos de 15 días
- ( ) Entre 15-30 días
- ( ) Más de 30 días
- (●) Other: No aplicable

¿Dispone de las traducciones de las canciones que realizó? Sí su respuesta es afirmativa, me pondré en contacto con usted por email por si pudiera facilitármelas.

- ( ) Sí
- (●) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Televisión
- [ ] DVD/Blu-ray
- [x] Cine
- [ ] Plataformas digitales
- [ ] Other: _____

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other: _____

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [x] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other: _____

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [ ] NS/NC
- [x] Other: Decisión del cliente basada en criterios generales. Si me hubieran dado a elegir a mí, tampoco las habría traducido.

Si tradujo las canciones para subtítulos, ¿qué clase de subtítulos eran? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtítulos cantables (mantenían pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- [ ] Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales)
- [ ] Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

¿Cuáles fueron los materiales facilitados para realizar la traducción de canciones? (Puede elegir más de una opción)

- ☐ Audio e imagen completa
- ☐ Audio e imagen parcial
- ☐ Diálogos originales
- ☐ Información adicional para comprender el diálogo original
- ☐ Letra original de las canciones
- ☐ Información adicional de las canciones
- ☐ Partitura musical de las canciones
- ☐ Traducción literal de las canciones
- ☑ Other: Contaba con letra original transcrita e imagen, pero no hubo que usarla.

¿Qué hubiera necesitado además de los materiales que se le envió? (Puede elegir más de una opción)

- ☑ Nada, me facilitaron todos los materiales necesarios
- ☐ Audio e imagen completa
- ☐ Audio e imagen parcial
- ☐ Diálogos originales
- ☐ Información adicional para comprender el diálogo original
- ☐ Letra original de las canciones
- ☐ Información adicional de las canciones
- ☐ Partitura musical de las canciones
- ☐ Traducción literal de las canciones
- ☐ Other: _____

¿Cree que esto pudo afectar a la traducción de canciones directa o indirectamente?

- ○ Sí, positivamente
- ○ Sí, negativamente
- ◉ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso en el que la producción formase parte de una saga ¿contaba con una base de datos terminológica interna que pudiera consultar para que su traducción fuera coherente con las traducciones previas?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other:
  El cliente me pidió a mí investigar toda la terminología relacionada con la serie de los años 80. Me hice un glosario basado en el doblaje de aquella época. Universal Pictures lo consideró correcto y procedimos.

¿Hubo algún cambio entre su propuesta de traducción de canciones y la traducción final?

- ○ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

Si su respuesta es afirmativa, ¿por qué se realizó dicho cambio?

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ○ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ◉ Other:
  Subtitulado interlingüístico siempre y cuando la canción tenga gran relevancia para la trama. Si no, es manchar la imagen y eso no se desea en la versión doblada. El doblaje intralingüístico vale para cancioncillas, raps pequeños, etc, pero no es lo ideal en grandes canciones de imagen real, a excepción de los dibujos animados.

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ○ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ○ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ◉ Other:
  Lo habitual y lo ideal no suele coincidir. Depende del gusto de cada cliente. Yo me decanto por una traducción fiel pero rimada. Sin embargo, muchos clientes prefieren una traducción literal aunque quede feo. La razón es porque se escucha el original y no quieren que parezca que hemos inventado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Tal vez
- ( ) Other: _____

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other:

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- [ ] Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- [ ] Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- [x] Other:

Una persona que no habla inglés siempre oirá la música inglesa o de otro idioma sin entenderla apenas, ya sea en la radio o en la televisión. Es lo normal y lo tenemos asumido. Otra cosa sería que se pierda información relevante para entender la trama. Por lo demás, la letra de una canción cualquiera no tiene relevancia si el producto no es un musical. En el caso de Jem, no era un musical.

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- (●) Depende del cliente/productora/distribuidora
- ( ) Depende del traductor
- ( ) Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ( ) Other: _____

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [ ] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [ ] Factores económicos
- [ ] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [x] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Other: _____

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other: _____

¿Ha notado algún cambio tanto como traductor como espectador?

- ( ) Sí, como traductor
- ( ) Sí, como espectador
- ( ) Sí, tanto como traductor como espectador
- ( ) No
- (•) Other:

Antiguamente, hasta los años 70 aproximadamente, se traducían y doblaban las canciones en musicales de imagen real. A partir de los 80 se dejó de hacer.

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ( ) Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ( ) No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ( ) No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- (•) Other:

Hay que traducir a la lengua meta solo las canciones que aparezcan para revelar algo sobre la trama. Da igual que suene en la radio o la cante un personaje. A veces, está sonando en la radio una canción que está describiendo una escena y entonces es muy importante que se entienda y por tanto justifica un subtitulado aunque afee la imagen. Por supuesto, siempre que haya derechos. Normalmente no suele haber derechos para traducir canciones que no sean originales de la propia obra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	○	○	◉	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: Todo depende de cómo se haga. Cada traductor, adaptador o cliente trabaja de una manera y puede ser óptima o inadecuada.

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ○ Sí, para ambos grupos
- ◉ No
- ○ NS/NC
- ○ Other: _____

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

_____

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ○ Positivamente
- ○ Negativamente
- ◉ No evolucionará
- ○ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ○ Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

Como he indicado en varias de mis respuestas, el criterio generalizado es traducir solamente aquello que es relevante para la trama. En cualquier caso, siempre es el cliente, que es el propietario del producto, el que decide qué quiere y por supuesto siempre que haya derechos para traducir. Cuando una distribuidora adquiere los derechos de una canción que no es propia, suele pagar derechos de reproducción. Los derechos de adaptación de la obra (traducirla, subtitularla, adaptarla) suelen ser carísimos y nunca suele hacerse. Por ejemplo, si sale una canción de un artista famoso, por ejemplo, de los Beatles, hay un 99,9 % de probabilidades de que no pueda traducirse y, en el caso de que se hiciera sin permiso, las demandas tanto a la distribuidora como al traductor serían millonarias. El simple hecho de reproducir la letra de una canción por escrito sobre un soporte audiovisual es delito si no hay derechos para ello. Normalmente, la canción solo puede "sonar".

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.2. Francisco Paco Vara Ramos

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por la traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Email address *

Nombre y apellidos *

Francisco Vara Ramos

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

Lemonade Mouth

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [x] Versión subtitulada
- [x] Other: El estudio que encargó la traducción no subtituló, pero pudo hacerlo Disney directamente.

Preguntas sobre las producciones traducidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones) que tradujo? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [x] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Canciones sin traducción
- [ ] Other: _____

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Fue usted el encargado de traducir las canciones?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

Si no fue el encargado de traducir las canciones, ¿pudo tener contacto con la persona encargada?

- ( ) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuánto tiempo se dispuso para la traducción de las canciones?

- ○ Entre 1-3 días
- ◉ Menos de una semana
- ○ Menos de 15 días
- ○ Entre 15-30 días
- ○ Más de 30 días
- ○ Other: _____

¿Dispone de las traducciones de las canciones que realizó? Sí su respuesta es afirmativa, me pondré en contacto con usted por email por si pudiera facilitármelas.

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- ☑ Televisión
- ☐ DVD/Blu-ray
- ☐ Cine
- ☐ Plataformas digitales
- ☐ Other: _____

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [x] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [ ] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other: _____

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [x] NS/NC
- [ ] Other: _____

Si tradujo las canciones para subtítulos, ¿qué clase de subtítulos eran? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtítulos cantables (mantenían pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- [x] Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales)
- [ ] Other: _____

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuáles fueron los materiales facilitados para realizar la traducción de canciones? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Audio e imagen completa
- [ ] Audio e imagen parcial
- [x] Diálogos originales
- [x] Información adicional para comprender el diálogo original
- [x] Letra original de las canciones
- [ ] Información adicional de las canciones
- [ ] Partitura musical de las canciones
- [ ] Traducción literal de las canciones
- [ ] Other: _____

¿Qué hubiera necesitado además de los materiales que se le envió? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Nada, me facilitaron todos los materiales necesarios
- [ ] Audio e imagen completa
- [ ] Audio e imagen parcial
- [ ] Diálogos originales
- [ ] Información adicional para comprender el diálogo original
- [ ] Letra original de las canciones
- [ ] Información adicional de las canciones
- [ ] Partitura musical de las canciones
- [ ] Traducción literal de las canciones
- [ ] Other: _____

¿Cree que esto pudo afectar a la traducción de canciones directa o indirectamente?

- (●) Sí, positivamente
- ( ) Sí, negativamente
- ( ) No
- ( ) Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

En el caso en el que la producción formase parte de una saga ¿contaba con una base de datos terminológica interna que pudiera consultar para que su traducción fuera coherente con las traducciones previas?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: No formaba parte de una saga.

¿Hubo algún cambio entre su propuesta de traducción de canciones y la traducción final?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: Lo ignoro.

Si su respuesta es afirmativa, ¿por qué se realizó dicho cambio?

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ○ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◉ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ○ Other:

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ○ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ◉ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ○ Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Tal vez
- ( ) Other: _____

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- [ ] Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- [x] Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- [ ] Other: _____

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- (●) Depende del cliente/productora/distribuidora
- ( ) Depende del traductor
- ( ) Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [ ] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [ ] Factores económicos
- [ ] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [x] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Other: _____

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- ( ) Sí
- (●) No
- ( ) Other: _____

¿Ha notado algún cambio tanto como traductor como espectador?

- ( ) Sí, como traductor
- ( ) Sí, como espectador
- ( ) Sí, tanto como traductor como espectador
- (●) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ○ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ○ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ○ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ◉ Other: Hay que traducir las canciones diegéticas y, también, las extradiegéticas que tengan relevancia para la trama subtitulándolas en la lengua meta.

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	○	○	○	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ○ Sí, para ambos grupos
- ○ No
- ◉ NS/NC
- ○ Other: _____

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ○ Positivamente
- ○ Negativamente
- ◉ No evolucionará
- ○ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ○ Other: _____

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

La subtitulación o doblaje de las canciones relevantes es fundamental.

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.3. Iria Domingo Recondo

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por la traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Email address *

Nombre y apellidos *

Iria Domingo Recondo

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

Radio Rebelde / Starstruck: Mi novio es una superestrella

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [x] Versión subtitulada
- [ ] Other:

Preguntas sobre las producciones traducidas

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones) que tradujo? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [x] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Canciones sin traducción
- [ ] Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Fue usted el encargado de traducir las canciones?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

Si no fue el encargado de traducir las canciones, ¿pudo tener contacto con la persona encargada?

- ( ) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Cuánto tiempo se dispuso para la traducción de las canciones?

- ( ) Entre 1-3 días
- (●) Menos de una semana
- ( ) Menos de 15 días
- ( ) Entre 15-30 días
- ( ) Más de 30 días
- ( ) Other: _____

¿Dispone de las traducciones de las canciones que realizó? Sí su respuesta es afirmativa, me pondré en contacto con usted por email por si pudiera facilitármelas.

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Televisión
- [x] DVD/Blu-ray
- [ ] Cine
- [x] Plataformas digitales
- [ ] Other:

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other:

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [x] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [ ] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other:

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [x] NS/NC
- [ ] Other:

Si tradujo las canciones para subtítulos, ¿qué clase de subtítulos eran? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtítulos cantables (mantenían pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- [ ] Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales)
- [x] Other: Hice la traducción genérica, pero no los subtítulos específicamente, así que, no sé cómo quedó al final.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

¿Cuáles fueron los materiales facilitados para realizar la traducción de canciones? (Puede elegir más de una opción)

- ☑ Audio e imagen completa
- ☐ Audio e imagen parcial
- ☑ Diálogos originales
- ☐ Información adicional para comprender el diálogo original
- ☑ Letra original de las canciones
- ☐ Información adicional de las canciones
- ☐ Partitura musical de las canciones
- ☐ Traducción literal de las canciones
- ☐ Other: _____

¿Qué hubiera necesitado además de los materiales que se le envió? (Puede elegir más de una opción)

- ☑ Nada, me facilitaron todos los materiales necesarios
- ☐ Audio e imagen completa
- ☐ Audio e imagen parcial
- ☐ Diálogos originales
- ☐ Información adicional para comprender el diálogo original
- ☐ Letra original de las canciones
- ☐ Información adicional de las canciones
- ☐ Partitura musical de las canciones
- ☐ Traducción literal de las canciones
- ☐ Other: _____

¿Cree que esto pudo afectar a la traducción de canciones directa o indirectamente?

- ◉ Sí, positivamente
- ○ Sí, negativamente
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso en el que la producción formase parte de una saga ¿contaba con una base de datos terminológica interna que pudiera consultar para que su traducción fuera coherente con las traducciones previas?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: No formaban parte de ninguna saga

¿Hubo algún cambio entre su propuesta de traducción de canciones y la traducción final?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: Lo desconozco

Si su respuesta es afirmativa, ¿por qué se realizó dicho cambio?

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ◉ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ○ Other:

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ○ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ◉ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ○ Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Tal vez
- ( ) Other: _____

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other:

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- [ ] Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- [ ] Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- [ ] Other:

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- (●) Depende del cliente/productora/distribuidora
- ( ) Depende del traductor
- ( ) Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ( ) Other: _____

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales…)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [x] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [x] Factores económicos
- [ ] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [ ] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Other:

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- (•) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Ha notado algún cambio tanto como traductor como espectador?

- (•) Sí, como traductor
- ( ) Sí, como espectador
- ( ) Sí, tanto como traductor como espectador
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ( ) Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- (•) No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ( ) No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ( ) Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	○	◉	○	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other:

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- ◉ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ○ Sí, para ambos grupos
- ○ No
- ○ NS/NC
- ○ Other: _____

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

Se tiene un especial cuidado con el vocabulario para evitar utilizar términos no adecuados para el público infantil

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ◉ Positivamente
- ○ Negativamente
- ○ No evolucionará
- ○ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

Creo que, cada vez, más, se recurre a la figura del adaptador de canciones cuando el producto se quiere cuidar y, sobre todo, cuando va doblado. En cuanto al subtitulado, es más confuso porque no hay unas directrices claras. Normalmente, a los traductores nos piden que nos peguemos lo más posible al original, pero, muchas veces, ni siquiera nos dicen si las canciones van a subtitularse así, si debemos hacer un esfuerzo por buscar la musicalidad y/o rima... etc. Cuando van dobladas, se cuidan mucho. Cuando van subtituladas, bastante menos, salvo que sea un musical muy concreto.

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.4. Josep Llurba Narval

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto. Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por la traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Email address *

Nombre y apellidos *

Josep Llurba Naval

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

Si decido quedarme (If I Stay)

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other:

Preguntas sobre las producciones traducidas

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones) que tradujo? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [x] Canciones sin traducción
- [ ] Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: Lo desconozco. No vi el resultado ni lo recuerdo, por lo que no sé si más adelante en el proceso, se decidió cambiar de estrategia.

¿Fue usted el encargado de traducir las canciones?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other:

Si no fue el encargado de traducir las canciones, ¿pudo tener contacto con la persona encargada?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other:

¿Cuánto tiempo se dispuso para la traducción de las canciones?

- ○ Entre 1-3 días
- ○ Menos de una semana
- ○ Menos de 15 días
- ○ Entre 15-30 días
- ○ Más de 30 días
- ◉ Other: No las traduje.

¿Dispone de las traducciones de las canciones que realizó? Sí su respuesta es afirmativa, me pondré en contacto con usted por email por si pudiera facilitármelas.

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Televisión
- [ ] DVD/Blu-ray
- [ ] Cine
- [ ] Plataformas digitales
- [ ] Other: _____

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- ○ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [ ] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other: _____

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [ ] NS/NC
- [x] Other: Lo desconozco. Supongo que por criterio de la distribuidora.

Si tradujo las canciones para subtítulos, ¿qué clase de subtítulos eran? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtítulos cantables (mantenían pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- [ ] Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales)
- [ ] Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: No lo recuerdo, pero no conservo ningún documento. Si hubo directrices, fueron verbales.

¿Cuáles fueron los materiales facilitados para realizar la traducción de canciones? (Puede elegir más de una opción)

- ☐ Audio e imagen completa
- ☐ Audio e imagen parcial
- ☐ Diálogos originales
- ☐ Información adicional para comprender el diálogo original
- ☐ Letra original de las canciones
- ☐ Información adicional de las canciones
- ☐ Partitura musical de las canciones
- ☐ Traducción literal de las canciones
- ☐ Other:

¿Qué hubiera necesitado además de los materiales que se le envió? (Puede elegir más de una opción)

- ☐ Nada, me facilitaron todos los materiales necesarios
- ☐ Audio e imagen completa
- ☐ Audio e imagen parcial
- ☐ Diálogos originales
- ☐ Información adicional para comprender el diálogo original
- ☐ Letra original de las canciones
- ☐ Información adicional de las canciones
- ☐ Partitura musical de las canciones
- ☐ Traducción literal de las canciones
- ☐ Other: _____

¿Cree que esto pudo afectar a la traducción de canciones directa o indirectamente?

- ○ Sí, positivamente
- ○ Sí, negativamente
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso en el que la producción formase parte de una saga ¿contaba con una base de datos terminológica interna que pudiera consultar para que su traducción fuera coherente con las traducciones previas?

- ○ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

¿Hubo algún cambio entre su propuesta de traducción de canciones y la traducción final?

- ○ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

Si su respuesta es afirmativa, ¿por qué se realizó dicho cambio?

_____

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ◉ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ○ Other: _____

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ○ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ◉ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Tal vez
- ( ) Other: _____

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other:

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- [ ] Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- [ ] Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- [x] Other: Depende mucho del tipo de producción y de la relevancia de las canciones.

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- (●) Depende del cliente/productora/distribuidora
- ( ) Depende del traductor
- ( ) Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ( ) Other: _____

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- ( ) Sí
- ( ) No
- (●) Other:

Diría que sí, pero con matices. No solo depende de eso. También depende de la información que aportan las canciones y la importancia que tienen en la trama.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [x] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [x] Factores económicos
- [x] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [ ] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Other:

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- ( ) Sí
- ( ) No
- (•) Other: No sabría decirlo. Pero diría que no.

¿Ha notado algún cambio tanto como traductor como espectador?

- ( ) Sí, como traductor
- ( ) Sí, como espectador
- ( ) Sí, tanto como traductor como espectador
- (•) No
- ( ) Other:

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ( ) Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ( ) Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- (•) No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ( ) No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ( ) Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	○	◉	○	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: No por sistema, pero a veces sí.

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: No lo sé, la verdad.

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- ◉ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ○ Sí, para ambos grupos
- ○ No
- ○ NS/NC
- ○ Other:

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

Para el público más infantil se suelen adaptar las canciones para doblaje.

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ○ Positivamente
- ○ Negativamente
- ○ No evolucionará
- ○ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ◉ Other: Aparte de todos los condicionantes que hay, también depende de si existe una demanda de que se traduzcan y/o adapten más canciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

Hay preguntas que nunca me había planteado y no tengo un criterio al respecto. En general, creo que no es necesario traducir todas las canciones que se oyen en una película o serie, solo aquellas que tienen una relevancia en el argumento o un protagonismo claro, como en los musicales. Y en tal caso, como espectador, suelo preferir que se subtitulen en español pero sin adaptarlas para ser cantadas.

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.5. María Jesús Nieto Riva

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por el proceso de traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Email address *

Nombre y apellidos *

MARIA JESUS NIETO

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

Las chicas guepardo y las 2 secuelas

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other:

Preguntas sobre las producciones traducidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones)? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [x] Canciones sin traducción
- [ ] Other: _____

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- (•) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Televisión
- [ ] DVD/Blu-ray
- [ ] Cine
- [ ] Plataformas digitales
- [ ] Other: _____

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [x] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other: _____

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [x] NS/NC
- [ ] Other: _____

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other: _____

En el caso en el que la producción formase parte de una saga, ¿contaba con una base de datos terminológica que se pudiera utilizar en las diferentes fases del proceso de traducción y así ser coherente con las traducciones previas?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Hubo que hacer muchos cambios en la traducción de las canciones en el proceso o procesos de traducción en el que usted participó?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

Si su respuesta es afirmativa, ¿a qué cree que fue debido?

_____

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ○ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ◉ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ○ Other: _____

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ○ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ○ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ○ Other: _____

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Tal vez
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- ☑ Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- ☐ Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- ☐ Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- ☐ Other: _____

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- ◉ Depende del cliente/productora/distribuidora
- ○ Depende del traductor
- ○ Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ○ Other: _____

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [ ] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [x] Factores económicos
- [ ] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [x] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Other: _____

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other: _____

¿Ha notado algún cambio tanto como agente especialista implicado en el proceso de traducción como espectador?

- ( ) Sí, como agente especialista implicado en el proceso de traducción
- ( ) Sí, como espectador
- ( ) Sí, tanto como agente especialista como espectador
- (•) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ○ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ◉ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ○ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ○ Other: _____

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	◉	○	○	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ○ Sí, para ambos grupos
- ○ No
- ◉ NS/NC
- ○ Other: _____

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

_____

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ○ Positivamente
- ○ Negativamente
- ○ No evolucionará
- ◉ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ○ Other: _____

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

La traducción de canciones es un asunto puramente económico. Se traducen en los productos Disney para generar más ingresos atrayendo a más público.

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.6. María José Aguirre de Cárcer

Fecha: 23 de octubre de 2020, 20:00h

Presentación: María José Aguirre de Cárcer es la traductora para las versiones dobladas de *Dirty Dancing 2* (Ferland, 2004), *Quiero ser superfamosa* (Sugarman, 2004), *High School Musical* (Ortega, 2006b), *High School Musical 2* (Ortega, 2007), *High School Musical 3: fin de curso* (Ortega, 2008), *Camp Rock* (Diamond, 2008), *Camp Rock 2: The Final Jam* (Hoen, 2010), *Los descendientes* (Ortega, 2015), *Los descendientes 2* (Ortega, 2017) y *Los descendientes 3* (Ortega, 2019).

Transcripción de la entrevista

¿Solo has sido la traductora para el doblaje de las producciones que vamos a tratar o también has sido la traductora para el subtitulado de alguna de ellas?

Sí, he hecho solo el doblaje de estas producciones. He realizado el doblaje y el subtitulado de las canciones.

¿De todas las producciones?

De todas, que yo sepa sí. Eso es lo que te quería comentar. Una vez que hago la traducción, luego tampoco sé qué tratamiento le dan… Hay veces que traduzco cosas que después no las utilizan.

¿Para qué formato han sido las traducciones que has realizado de estas producciones: cine, TV, DVD y/o Blu-ray, etc.?

Eso no lo sé. Yo sé que yo las he traducido para TV, algunas creo que es de cine. Creo que *Quiero ser superfamosa* es de cine, pero a veces han utilizado mis traducciones para sacarlas a DVD también, porque cuando es el mismo cliente, utiliza la misma traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si pasa tiempo y otro cliente u otro estudio compra los derechos de la película, pues lo vuelven a traducir; entonces, no sé si es la mía o no.

Sin embargo, si al final de la película aparece tu nombre en los créditos, como es el caso de todas las producciones que estoy analizando, deberían ser tu traducción, ¿cierto?

En teoría sí, pero pasan cosas tan raras a veces. He visto películas que he traducido yo firmadas por otra persona y podría ser también al revés.

¿Qué tipo de estrategias se encargó en la traducción de las canciones de las producciones que tradujiste? ¿Subtitulado interlingüístico?

Las canciones las he subtitulado del español al inglés, sí. Ninguna traducción ha sido del inglés al inglés.

¿Y alguna vez has hecho alguna traducción literal, es decir, solo la letra d ela canción para que posteriormente se doblase?

Eso no me ha ocurrido nunca, porque en casi todas las películas de las que estamos hablando la banda sonora era específica de esa película. Si, por ejemplo, imagínate que en *High School Musical* hubiera una canción de fondo, una música de fondo, eso no se subtitularía porque no lo cantan los actores y no suelen tener los derechos como para hacerlo para subtitular, y mucho menos doblar. No se suele hacer, sobre todo por una cuestión de derechos.

¿Y eso lo sabes cuando recibes el encargo de traducción? ¿Te indican si una canción no se puede traducir por derechos, por ejemplo?

Normalmente; últimamente, sí. Últimamente, cuando te dan una película, te dan la carta creativa y la carta creativa sí específica qué canciones se subtitulan y qué canciones no se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

subtitulan. Y te especifican, si esa canción no tiene los derechos, que esa canción no se puede tocar. A veces, cuando es una película de cine, en el propio guion de la película viene especificado que no se debe tocar esa canción.

En el caso de la investigación que estoy realizando, todas las películas con las que estoy trabajando son en DVD y/o Blu-ray y hay muy pocas canciones traducidas en las versiones dobladas. En concreto, creo que solo en dos de las películas de las que estamos hablando hay traducción en las canciones en las versiones dobladas.

¿No tienen traducción las canciones?

No, no suele haber canciones traducidas en las versiones dobladas.

Eso no lo sabía. Claro, es lo que te contaba. Yo traduzco la película, traduzco las canciones para subtitular y luego no sé el tratamiento que les dan. Desde luego, en la TV se suelen subtitular porque, además, tienen que ver con la acción muchas veces.

E incluso las canciones que no las cantan los personajes, están ahí por algo…

Sí, sí.

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso en todas las películas más o menos hubo cambios?

No, eso no suele ser. Todas las películas de las que estamos hablando, que son todas de Disney, ¿verdad?

Sí, menos *Dirty Dancing 2*, por lo menos la distribuidora no es Disney.

Sí, pero las demás son todas de Disney. Por ejemplo, *Los descendientes*: estas son unas películas más recientes y siguen siempre el mismo tratamiento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto a *Dirty Dancing 2*, en el DVD no existe traducción de ninguna de las canciones ni en la versión subtitulada ni en la versión doblada. No sé si recuerdas si tuviste que hacer alguna traducción en tu encargo.

Es posible que no tradujera las canciones, no. No, yo creo que no traduje las canciones. Creo que esta película es de cine y en cine no se subtitulan las canciones. Ellos están bailando, no están cantando las canciones, y no se subtitulan.

Entonces, ¿es una norma general?

Sí, es una norma general. En cine, a no ser que sea una película musical, lo normal es que [las canciones] no se subtitulen ni se doblen, por supuesto. Sí, aquí no hay ninguna canción traducida. En esta película [*Dirty Dancing 2*], ellos no cantan ni las canciones tampoco son parte de la película, la banda sonora. En esta película, por ejemplo, no viene con carta creativa, si no, la consultaría. No vienen las canciones tampoco en el guion original. Pues suele ser así, suele ser que, en TV, sobre todo en películas que son juveniles, digamos, ahí sí se subtitulan las canciones, pero en cine es muy raro. Tiene que estar muy justificado.

¿Esto suele deberse, entonces, a factores tales como los derechos de autor?

Imagínate que en una película cantan una canción de los Beatles, eso nunca se subtitularían porque no tendrían los derechos. Si es una canción propia de la película, ahí depende. Ahí es que depende mucho de la distribuidora. Depende de muchos factores, pero lo normal es que, si lo cantan los actores, pues se puede subtitular, pero si están bailando, por ejemplo, como en *Dirty Dancing 2*, ahí seguro que no. Por ejemplo, películas como *Ha nacido una estrella,* que se consideran películas musicales, ahí sí se pueden subtitular las canciones, pero depende de muchos factores. Además, depende mucho de las distribuidoras. En cuanto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a Disney, en cine, cantan todas las canciones: se traducen y se cantan. He traducido la última de Mary Poppins y todas las canciones se cantan.

¿Qué material te suelen dan en relación con la traducción de las canciones? ¿Te dan todo lo necesario?

Sí. Yo llevo tantos años en esto, pero al principio me acuerdo que tenías que buscarte las canciones, o sacarlas de las películas. Pero últimamente, desde hace bastantes años, suelen venir en el guion. En el caso de películas como algunas de Disney que cuyas canciones van a ser cantadas, sí hago una traducción literal, ya que se ocupa un letrista. Es muy distinto tener que traducir las canciones sabiendo que se van a subtitular procurando que no queden frases muy largas, que sea bastante literal, pero al mismo tiempo también tener alguna pequeña libertad para que quede gracioso. Sin embargo, cuando sabes que las van a cantar, como en el caso que te contaba de Mary Poppins, ahí la traducción tiene que ser totalmente literal, porque eso ya lo lleva otra persona. Ni siquiera se ocupa el director de doblaje, lo lleva un letrista, un músico, porque ya se tiene que tener en cuenta el ritmo, la sincronía… Muchos factores.

En relación con la duración del encargo, ¿sueles disponer de más tiempo a la hora de hacer una traducción que tenga diálogos y canciones o es indistinto el tiempo que te dan?

No lo tienen en cuenta. Si el tiempo que están cantando, estuvieran hablando, ocuparía más tiempo. Los diálogos suelen ser tener más número de palabras que una canción. Una canción tiene música y, a momentos, también solamente musicales… En teoría, tendría que dar menos trabajo. El problema, por ejemplo, en muchas canciones de *Glee*, que son

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contemporáneas, que cantan a lo mejor un rap, es muy difícil de traducir y muy difícil a veces de entender lo que quieren decir, por lo que lleva bastante trabajo.

Entonces, el encargo no se diferencia en nada con otra producción que no contenga canciones en relación con el tiempo del que dispones, ¿cierto? ¿Más o menos, cuál es el tiempo que dispones para la traducción?

Eso es muy relativo. Cuando un estudio quiere una película, la quiere lo más pronto posible, ya que, hasta que tú no se la des, no pueden empezar ni a hacer el *casting* si quiera… Cogen el guion original y van haciendo el *casting*, pero ponen la maquinaria en marcha cuando tienen tu traducción. Entonces, cuanto antes se lo des mejor. Y por mi parte, también, cuanto antes la tengan mejor, porque me pongo con otra cosa. Lo normal, por ejemplo, con un episodio de *Glee* es tardar una jornada de trabajo y media, por ejemplo.

¿Podrías facilitarme las canciones y las traducciones de algunas de las producciones para mi investigación? Para contrastar la traducción que se ha hecho originalmente frente a la traducción que han distribuido.

No puedo, porque yo firmo contratos de confidencialidad. En teoría, la traducción no cambia mucho. Lo único que pueden hacer a lo mejor es resumir un poco, pero poco, pero no cambian mucho. Por lo que yo he visto, no cambian mucho, en los estudios técnicos de subtitulado, a lo mejor cambian alguna frase que al técnico le parece muy larga y la acorta, pero nada más.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto a la traducción de las canciones, ¿te suelen dar pautas de cuántos caracteres, por ejemplo?

No, porque yo no hago el subtitulado, yo hago la traducción. Entonces, el técnico y los equipos de subtitulado son los que se ocupan de ello. Yo intento darlo bastante resumido para quepa bien.

En relación con la distinción entre canciones diegéticas y extradiegéticas, me has comentado que, si la persona la canta, se traduce, y si no, no. Sin embargo, en películas como *Quiero ser superfamosa*, donde la protagonista hay veces que canta canciones de forma diegética, pero también la actriz canta canciones de la banda sonora de forma extradiegética, en el doblaje no se tienen en cuenta. ¿Sabes algo al respecto?

En este caso, en la carta creativa, dice: «Tratamiento internacional de las canciones por determinar». Entonces, ahí viene una lista de canciones y dice los que cantan. Luego, no te dice si las tengo que traducir o no. Te indica: «Sir Arthur canta *Don't move on* por la radio…» e indica que en el minuto en que Lola [la protagonista de la película] canta *Don't move on* durante una prueba para una función escolar. Y se indica: «Función escolar, los cantantes *cantan Just enough for the city*, pero con una nueva letra. Los actores cantan *Changes*, con una nueva letra», pero no te dice nada más. Estoy viendo que traduje el diálogo, los insertos, que son rótulos que han salidos, carteles… Eso normalmente yo lo traduzco todo porque no sé lo que ellos luego quieren rotular o no, y como normalmente muchos de los directores y las directoras no saben inglés, lo traduces para que ellos sepan lo que pone. Luego, ya decidirán lo que hacen con eso. Por ejemplo, en muchas películas de cine, a lo mejor lo lee alguien en *off* o algo así… Estoy viendo finalmente que en esta película no he subtitulado las canciones ni las he traducido. Aquí tengo las canciones con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el código de tiempo, porque seguramente estaba esperando instrucciones que me dijeran si las tenía que traducir o no. A veces, puedo tener a lo mejor aparte una lista de canciones traducidas, porque me pidan por un lado el diálogo y, por otro lado, me pidan una lista de canciones, pero en lo que es la carpeta de la película no tengo nada más.

Puede que esta película [*Quiero ser superfamosa]* no esté considerada musical clásico, pero la protagonista utiliza las canciones a modo de expresión personal. ¿Hubieras traducido las canciones si hubieras tenido la oportunidad de hacerlo?

Si las canciones tuvieran algo que ver con lo que está pasando, sí, pero si no tiene nada que ver, si está cantando «qué bonito es y la playa me gusta», pues no, porque es que siempre te distrae. A mí subtitular las canciones no es una cosa que me guste: como espectadora te distrae, porque se te van los ojos a leerlo. Cuando yo estaba empezando, solo existía en TV Televisión Española, la 1 y la 2, y les dio por subtitular todas las canciones. Entonces, era un «rollo patatero», porque había dos personas hablando y, si había una canción de fondo, había que subtitularla, con lo cual te volvías loco, porque se te iban los ojos a leerlo, pero no te aportaba nada. Y me acuerdo que en aquel entonces ese tipo de canciones no venían en los guiones, porque eran canciones que estaban de fondo, entonces ahí sí que muchísimas veces, cuando trabajaba con mi hermana, íbamos a tiendas de discos y comprábamos el CD si venía con las canciones para no tener que sacarlas de oído, que no era fácil. Bueno, por suerte, aquella moda pasó, porque de verdad que era un «rollo». Incluso, lo hacían con los programas de música… Por ejemplo, hacían un programa sobre Jimi Hendrix y subtitulaban todas las canciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entonces, la traducción de canciones va un poco por moda…

Sí. Claro, no te centras en la imagen, porque estás leyendo. Tiene que estar muy justificado para que esté subtitulado.

Sin embargo, sería muy interesante si se diera la oportunidad de poder elegir si se quiere la traducción de la canción o no con tan solo un clic, ya que hay medios para ello. ¿Qué piensas de esto, crees que sería posible y valdría la pena?

Todo lo que tú puedas ofrecer al espectador y que les des a elegir, me parece siempre bien. Que a mí no me guste no quiere decir que no se ofrezca esa posibilidad. A mí tampoco me gusta porque yo también entiendo lo que están diciendo. Si no entendiera lo que están diciendo, pues seguramente a lo mejor preferiría que estuvieran subtituladas.

En cuanto a la traducción depende mucho de las épocas, las distribuidoras, si es TV, si es cine… Todo cambia. Yo, por ejemplo, tengo clientes que sé que no van a subtitular una canción jamás, incluso cuando les hace falta, porque sé que ese cliente quiere cine y no quiere nada que le moleste en la pantalla, no quiere para nada subtítulos. Entonces, tiene que estar, vamos, superjustificado. Incluso los rótulos, si se puede, si lo puede decir alguien mejor. En cambio, a otros clientes, no les importa.

Me imagino que los subtítulos también implican más recursos económicos, ¿o no?

Pero tampoco mucho más. Porque comparado con el doblaje, el doblaje es carísimo y el subtitulado no es tan caro. Lo caro es cantar las canciones; lo caro es lo que hace Disney, eso sí es caro. Porque eso necesitas un arreglista, un letrista, y luego tiene que coger actores que sepan cantar, que canten.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Alguna vez te han dado la oportunidad de elegir si traducir o no las canciones en alguna producción?

No, no me dan a elegir.

Según tu experiencia, ¿a qué factores se debe el hecho de que se traduzcan o no las canciones en las producciones audiovisuales de las que estamos hablando: a factores económicos, temporales, de distribución, de derechos de autor…?

Los derechos de autor influyen muchísimo. Lo que te comentaba antes, si es una canción que no es una canción original de la banda sonora, no se puede traducir. Normalmente, no se puede traducir porque no se tienen los derechos.

En relación al tipo de traducción para subtítulos que sueles hacer, ¿te los piden para ser leídos, sin rima, o cantables?

Para ser leídos. Por ejemplo, hoy estaba traduciendo un episodio de *Los Simpsons*, que tiene canciones, bastantes canciones, y ahí sí procuro mantener la rima, porque la rima es otro factor de humor en este caso. A mí no me gusta cuando voy al cine a ver una película que, por ejemplo, es una película subtitulada y han subtitulado las canciones, no me gusta que cambien el sentido para que rime. Porque, claro, lo estoy oyendo, estoy viendo la película, lo estoy oyendo y estoy leyendo otra cosa. A mí eso me molesta; hay gente que le encanta, pero a mí no me gusta. A mí los subtítulos me gustan, cuando más concisos y pegados al original, siempre que queden bien. No literales que no se entiendan, pero esos son los que me gustan. Pero ya te digo, ahora mismo hay una corriente… Por ejemplo, ves muchas películas subtituladas en Netflix que lo ves y dices «No ha dicho eso para nada». Pero el traductor ha hecho ahí un chiste ahí un poco personal. A mí eso no me gusta. Y en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los Simpsons, sí busco la rima cambiando lo menos que pueda del sentido por eso, porque son rimas muy consonantes, muy ripiosas, y entonces pues parece de humor.

En relación con esto, *Los Descendientes*, que muchas veces mencionan hechizos, me imagino que eso sí se rima, porque en el doblaje estaban rimados. Me imagino que ese esfuerzo lo has tenido que hacer.

Sí.

Pero en las canciones no lo has hecho, ¿verdad?

No, en las canciones no, porque si pienso que van a ir subtituladas, prefiero dejar lo que dicen. Cada vez hay más gente que sabe inglés y entonces dicen «No ha dicho eso». Pero cuando es para doblaje sí, ahí sí puedes cambiar y forzar para que haya rimas y para que se pueda mantener ese tipo de registro.

Retomando la cuestión de los materiales que te facilitan, ¿te suelen dan todo lo necesario para traducir?

Sí, me dan todo lo que necesito. Incluso, en las películas de las que he hablado de Disney, me dan también la partitura, pero no la utilizo, porque eso la persona que lo utiliza es el arreglista. Pero sí, dentro de todo el «paquetón» que me mandan de material de trabajo, la gente de producción no discrimina, te lo mandan todo y sí, en ese paquete suele venir a veces la partitura, que no la utilizo. Y luego, me dan la película con el audio y la imagen, y el guion, que suele tener las letras.

En cuanto a las sagas que has traducido, *High School Musical*, *Camp Rock* y *Los descendientes*, me imagino que como has traducido todas, tú ya tendrías tú propia terminología.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sí.

Me gustaría preguntarte específicamente por las canciones de la saga de películas de *Los descendientes.* En las primeras dos películas, solo vienen traducidas las canciones en las versiones subtituladas y, a modo de curiosidad, me gustaría consultar contigo cómo tradujiste una frase que repiten mucho en las canciones y en el diálogo, debido a que la traducción que le han dado en las ediciones que he analizado varía de una película a otra: «Rotten to the core».

Yo lo traduje como «Hasta la médula».

En las versiones que he analizado lo traducen como «Hasta la médula», pero también como «Soy de la piel de Barrabás», y me ha parecido curioso, de ahí mi pregunta por si sabías algo de esta decisión.

Eso no me suena a mí de nada… Ni idea de dónde han sacado eso. Ahí mete bastante mano gente yo creo. No sé lo de Barrabás no sé… Yo puse «Somos malos hasta la médula». Con esto, lo que suelo hacer además es que tener un pequeño glosario, pero si no, consulto los originales para saber cómo lo he traducido.

En relación con la saga de *High School Musical* y *Camp Rock*, algunas veces, aparece a lo mejor alguna canción esporádica que está doblada intralingüísticamente y otras veces de forma puntual, doblada al español interlingüísticamente. No sé si eso también lo has decidido tú o los agentes que han intervenido posteriormente en el proceso traductor. Por ejemplo, la canción «Bop to the top», en la primera película de *High School Musical*, la primera vez que aparece la canción, hay un momento en el que los hermanos [personajes de la película] se ven andando por un pasillo y, a la misma vez, se ve a los protagonistas cantando en un piano, pues ella [la hermana] canta «Bop to the top» en español y está doblada. Y a la misma vez, los otros personajes están

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cantando en inglés. Y es raro, porque después esa misma canción aparece subtitulada, y no se dobla al español.

Ni idea porque han hecho eso, ni idea… Es que esas cosas no me las dicen. En relación a Camp Rock, ¿qué es lo que me querías preguntar? Aquí están traducidas las canciones.

Lo que quería preguntarte específicamente de Camp Rock en cuanto a la traducción es también otra curiosidad de cara a las decisiones de traducción. No es una canción en sí, pero cuando está todo el campamento reunido al comienzo de la película, hay una escena donde el personaje saluda y presenta las actividades del campamento. Entonces, todo el mundo le responde: «Hola, Dee» Porque la mujer [el personaje en cuestión] se llama Dee. Y entonces, ella dice «No, aquí venimos a cantar, así que lo decimos cantando». En la versión original en inglés, todo el mundo canta: «Hi Dee!». Pero en la versión doblada al español, eso no se traduce y lo dejan en la versión original como «Hi Dee!» sin más explicaciones. Y no se comprende, porque no sabes porque de pronto están diciendo algo en inglés sin conexión con el doblaje al español.

Claro… Sí, yo sí lo tengo traducido. «Chicos» entre corchetes [Cantando]: «Hola, Dee». «Suena bien, un poco desafinado por algunos sitios, pero los habremos solucionado cuando llegue la *Jam* final». Entonces, hay uno que empieza a rapear y tengo aquí puesto: «[RAPEA] Hola, hemos venido a arrasar, yo por lo menos…».

Exacto.

¿Ves? Pues eso los directores, que de repente toman esas decisiones, que no tengo ni idea por qué lo hacen, la verdad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por eso he decidido realizar las entrevistas y cuestionarios con el mayor número de agentes implicados en el proceso traductor de las producciones de mi corpus de investigación, para contractar y ver todo lo que se pierde en el proceso.

Claro. Eso habría que preguntarle a la directora o al director que dirigió por qué lo hizo así. Porque yo tengo aquí «Hola, panda, soy Dee Duk. La directora musical de Camp Rock». «Hola, Dee» «En Camp Rock, cantamos, así que vamos a oír eso otra vez» y gritan todos, cantando «Hola, Dee».

Sin embargo, en la versión que yo tengo, se quitó el doblaje y todo el mundo dice «Hi, Dee» en un perfecto inglés y dicen «Muy bien cantado», y yo me preguntaba qué habían dicho en español… Pero claro, lo habían dejado en inglés.

Qué cosa más rara…

Serán decisiones a lo mejor puntuales, imagino.

Sí, es muy raro.

En la misma película, en *Camp Rock*, por ejemplo, en la canción «This is me», hay un par de veces que en vez de subtitularla la doblan, la redoblan, pero en inglés con la voz de la artista española… ¿Sabes por qué pueden decidir hacerlo así en algunas ocasiones y en otras no?

No tengo ni idea, primera noticia. De todas maneras, como tú estás viéndolo todo en DVD, puede ser que el criterio cambie totalmente que cuando lo hayan emitido por TV. Porque yo no suelo trabajar para DVD, pero por lo que he visto de compañeros míos, tienen menos presupuesto y entonces se hacen las cosas un poco más «cutres».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pero me imagino que el doblaje en sí no lo cambiarán, porque debe ser costoso…

A veces sí lo cambian. En *Camp Rock*, no creo, porque es el mismo cliente, Disney. Eso suele ocurrir cuando, por ejemplo, una película que la por Televisión Española o la 2, pues a lo mejor no usan el mismo doblaje que se usó en su día en el cine. Ahora, por ejemplo, están emitiendo en Netflix *Borgen*. Pues esa traducción no es mía, la de Netflix, es otra traducción nueva.

¿Y la han vuelto a traducir y a redoblar?

Sí. Me la ofrecieron, pero no la cogí.

Me imagino que eso también fue por derechos, porque le cuesta más pagarlo que hacerlo de nuevo…

Claro.

Con relación a datos más generales, si tuvieras que elegir la estrategia de traducciones de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería en tu opinión?

Si, lo que te comentaba antes, si tienen que ver con la acción, sí la subtitulan. Lo ideal siempre es cantarlas, pero eso sale carísimo… Es como mejor queda.

Pese a que los subtítulos cantables son más raros que se manden en un encargo de traducción, si hubiese subtítulos cantables, ¿crees que influiría en cómo el receptor asimilaría la película o la sentiría diferente?

Lo que te comentaba, a mí ese tipo de subtítulos no me gustan, pero creo que a la mayoría de la gente sí le gustan, creo que la mayoría de la gente lo prefiere. Esto lo comenté con un amigo que es traductor y a él le encantaban que estuvieran rimados. Porque habíamos visto los dos una misma película, y a mí me pareció un horror como estaban hechos los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

subtítulos, porque es que estaban por libres para mantener la rima. En cambio, a él le encantaban, felicitó al traductor. No le dije nada a él, pero me sorprendió.

¿Crees que cuando las canciones no se traducen, se dejan sin traducir, eso juega un poco en detrimento del espectador de la película traducida? Porque el espectador original sí que tiene toda esa información, la quiera o no.

Sí. Por eso, lo tú has dicho, que exista la posibilidad de ver, de tener las canciones subtituladas, sí me parece importante; todo lo que le puedas ofrecer al espectador, mejor. Luego, ya él discrimina lo que quiere ver y lo que no quiere ver, pero en principio sí.

¿Crees que el tipo de película también influye? ¿Crees que, si la película va a tener un impacto mayor o menor, también puede afectar al uso de la traducción de canciones o no? Por ejemplo, si es un musical que va a tener más relevancia a nivel nacional, ¿se cuida más? ¿Se presta más atención a la traducción de las canciones?

Sí, es cuestión de presupuesto. Una película con mucho presupuesto se va a cuidar siempre más y, sobre todo, se ofrece más tiempo también.

¿En relación con la traducción de canciones para películas y para series, has visto algunas diferencias?

No. Desde luego, desde la perspectiva del traductor, yo no hago diferencia. Luego, las instrucciones del encargo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Crees que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos veinte años, la franja de tiempo que he seleccionado yo para hacer esta investigación? Del 2000 hasta ahora, ¿crees que ha sufrido algún cambio en la traducción de canciones?

Sí, yo creo que ahora se subtitulan. Por ejemplo, Netflix y todas estas plataformas suelen traducir las canciones. Las canciones que tengan que ver con la trama, claro. Es que yo no sé si he traducido alguna película musical para Netflix, la verdad, ahora no recuerdo.

¿Y si no es una película musical, y si la canción simplemente aparece?

Si la canción está de fondo, no se traduce.

¿Y si la persona la canta y la compone, por ejemplo, y la canta en el momento en una escena?

Depende del cliente. Ya te digo, al principio, hace muchos años, hace unos treinta años, les dio por subtitular todo. Se tuvieron que dar cuenta de que salía carísimo y encima es raro que una canción realmente, salvo un cantautor, la música pop, las canciones que suelen poner en las películas no tiene mucho interés para la trama. Entonces, hay veces que queda ridícula. Me han dicho de traducir canciones que dices, «¡Qué tontería!» de «My baby», etc. ¿Y qué vas a poner? ¿«Bebé», «Oye, nena»? Es que queda ridículo. Sin embargo, en inglés suena bien. Entonces, pues bueno, decidieron no traducir las canciones que estaban de fondo, eso casi nunca se hace. Sin embargo, imagínate una serie que he traducido que se llama *Parenthood*, son 12 episodios. Alguna vez uno cogía la guitarra y se ponía a cantar. Entonces, lo que yo siempre hago es traducir la canción y dejar el inglés porque así ya lo tienen todo, y no me tienen que llamar. Así que, si la quieren cantar, tienen el inglés y si la quieren subtitular, tienen ahí el castellano y ya se buscan ellos la vida. Pero a veces sí lo cantan un poco en inglés, cuando no hace falta una gran voz porque es un tipo que ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cogido la guitarra y canta o está en un karaoke cantando. Claro, no puede oírse la voz de la actriz original, porque sería mucho «cante» la voz de una actriz original; eso lo suelen dejar y doblar en inglés. Alguna vez sí que me han pedido la pronunciación de esa canción para que la canten.

En ocasiones, esas canciones que en un principio podrían no tener mucho sentido, puede que si lo tengan más adelante y cuando en diálogo traduce se hace una alusión a la canción, el espectador puede no entender lo que está pasando.

Sí, en esos casos, si yo creo que la canción es muy pertinente que se traduzca sí que pongo una nota para explicar a la persona que venga detrás, el director o la directora, la importancia que tiene esa canción: porque ha hecho una alusión a tal, porque le está lanzando una indirecta, porque está su novio ahí y le está diciendo tal… Para que lo sepan.

En relación con las edades de los grupos de destinatarios de las producciones de mi corpus de investigación, he creado dos grupos entre los jóvenes. Aunque estas películas son dirigidas a los adolescentes, hay como *High School Musical* or *Camp Rock* que son de una adolescencia más temprana, y después hay otras como *Dirty Dancing 2*, tras que son de una adolescencia más tardía. ¿Crees que la traducción de canciones también va destinada al destinatario potencial del producto?

Sí, se tiene en cuenta eso por supuesto, sí. Y yo creo por eso que precisamente las canciones de Disney de películas como *High School Musical* las subtitulan, porque van dirigidas a un público juvenil que se aprende las canciones, que muchas las conocen también y vuelven a aficionarse a aprenderse las canciones, un poco el fenómeno fan. Además, en series como *Glee*, aunque las canciones no tienen mucho que ver en lo que está pasando en ese momento, sí tienen que ver con lo que pasa en general y ahí sí que me parecía que era

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bastante importantes que las canciones estuvieran subtituladas. También son canciones muy de actualidad, lo que escucha la gente de esa edad, con lo cual, sí, está bien que estén subtituladas.

En relación con a las películas destinadas a las etapas de edad infantil y edad adulta, ¿crees que también hay distinción en cuanto a la traducción de canciones?

Estoy traduciendo una serie que es infantil y hay un montón de canciones. Yo traduzco las canciones, pero no sé si las cantan. Me imagino que las cantarán, porque es para niños tan pequeñitos que no pueden subtitularlas, porque no saben leer. Ahí sí hago una traducción literal, en el sentido de que no mantengo la rima, porque pienso que las van a tratar, que las van a adaptar, porque nunca he visto la serie.

¿Nunca te dan no te dan al final ningún producto acabado?

No, nunca. A veces mejor no verlo…

¿Normalmente, no te informan de los cambios de nada?

No, eso es otra cosa que es muy diferente cuando trabajas para cine o para TV. Cuando trabajas para TV, por ejemplo, haces una serie, como *Glee*, por ejemplo. Yo traduzco el episodio, con las canciones y lo entrego. Y no vuelvo a saber más. Pero cuando traduces para cine, se dedica mucho más tiempo, se trabaja mucho más en equipo, me puede llamar la directora y decirme «¿Qué te parece si pongo esto?» o «Voy a hacer este cambio». A veces, incluso me llama el cliente de mi cliente, o sea, no el estudio de doblaje, sino me llaman de Disney, de Sony, me hacen consultas… Es muy diferente, se cuida todo mucho más, hay más tiempo, como te comentaba antes también, entonces todo el equipo también interviene en las decisiones, pero en cambio en TV eso va más rápido.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por último, ¿cómo crees que va a evolucionar la tendencia de la traducción de canciones en los próximos años? ¿Crees que va a evolucionar positivamente, que se preste más atención al tratamiento de la canción o no, todo lo contrario? ¿O va a mantenerse igual? ¿Cuál es tu opinión al respecto?

Como te decía antes, ahora como cada vez hay más gente que habla idiomas, que habla más inglés, yo creo que se cuida más el producto. Yo he visto películas que he traducido yo hace treinta años y he «flipado» con que un personaje que no decía nada y estaba de espaldas, de repente, estaba diciendo cosas… Antes, los directores tenían costumbres de añadir o modificar cosas. Ahora no, ahora no se hace eso para nada. Ahora, la gente es mucho más cuidadosa con el producto original. Hay mucha supervisión, cosa que viene muy bien, porque todos podemos equivocarnos. Supervisan la traducción, supervisan el doblaje… Se va con mucha prisa y se cuelan errores, pero sí que se intenta supervisar y que no se cuelen gazapos y desde luego, meter cosas de tu cosecha, para nada. En absoluto. Y yo creo que la razón es eso, que la gente sabe inglés y no les puedes meter una cosa que no está diciendo solo porque a ti te parece más gracioso. Yo creo que sí, que se cuida más. Mucha gente también está viendo muchas películas en versión original subtitulada. Se sabe más… No es que yo piense que viendo versiones original vayas a aprender idiomas, pero sí se cuida.

Yo creo que ahora se cuida más el doblaje que hace unos años. Antes se cuidaba mucho, porque se hacía todo con mucho más tiempo, no se hacía con las prisas que hay ahora. Me daban una película, y me decían «Cuando la tengas». Y ahora, por ejemplo, el tema de los estrenos mundiales, para una película que estrenan en todas partes, hay que trabajar con preliminares, una cosa superlaboriosa… Pero, por ejemplo, lo importante es que el estreno

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

es «para ya» y no puedes trabajar con la calma que se podrían hacer las cosas, como antes, que te ibas a la biblioteca… Ahora, como tienes Internet, ya lo buscas ahí, y hay veces que necesitas más tiempo para documentarte y no te dan ese tiempo. Entonces, antes sí se cuidaba mucho, pero me parece que se metían muchas «morcillas» por lo que he visto, en cambio ahora la gente es más respetuosa con el original. Por eso, yo pongo notas indicando que en el original dicen esto «por esto y por esto», que no es casual que hayan dicho eso… Por ejemplo, con una referencia cultural.

Por eso, yo creo que la traducción ha ido a mejor. Sí, además, los traductores audiovisuales que están saliendo ahora es gente joven como tú, que tiene mucha preparación y se cuida bastante el producto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.7. Roberto Cuenca Rodríguez

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por el proceso de traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Nombre y apellidos *

Roberto Cuenca Rodriguez

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

High School Musical (saga completa) y Camp Rock

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other:

Preguntas sobre las producciones traducidas

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones) que tradujo? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [x] Canciones sin traducción
- [ ] Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Televisión
- [ ] DVD/Blu-ray
- [x] Cine
- [ ] Plataformas digitales
- [ ] Other: _____

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- ( ) Sí
- (●) No
- ( ) Other:

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [x] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other: _____

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [x] Factores de derechos de autor
- [ ] NS/NC
- [ ] Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: Yo no traduje nada, ni canciones ni diálogos. Solamente ajusté y adapté los diálogos de la película. Pero puedo confirmar que la empresa/cliente tiene directrices en ese sentido para todo tipo de traducciones de sus productos.

En el caso en el que la producción formase parte de una saga, ¿contaba con una base de datos terminológica que se pudiera utilizar en las diferentes fases del proceso de traducción y así ser coherente con las traducciones previas?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: Misma respuesta que en la pregunta anterior

¿Hubo que hacer muchos cambios en la traducción de las canciones en el proceso o procesos de traducción en el que usted participó?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: En las canciones no, porque no se tradujeron. En los diálogos, sí.

Si su respuesta es afirmativa, ¿a qué cree que fue debido?

Principalmente a cambios de estilo (lenguaje juvenil, argot deportivo) y a los surgidos por el hecho de tener que ajustar a medida los diálogos.

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ○ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ◉ Other: Yo creo que no debe existir una sola norma. Soy partidario de subtitularlas cuando lo que cuentan tiene que ver con la trama o una escena de la película y dejarlas sin traducir ni doblar en el resto de los casos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ○ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ◉ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ○ Other: _____

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Tal vez
- ○ Other: _____

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- ☐ Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- ☐ Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- ☐ Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- ☑ Other: No creo que influya, en absoluto.

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- ◉ Depende del cliente/productora/distribuidora
- ○ Depende del traductor
- ○ Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- ☐ Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- ☐ Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- ☐ Importancia mediática de la producción audiovisual
- ☐ Factores económicos
- ☐ Género de la producción audiovisual (películas, series)
- ☐ Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- ☑ Other: El 95% de los clientes nunca traduce las canciones. Solo hay un cliente que lo hace y es por factores mediáticos.

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other:

¿Ha notado algún cambio tanto como agente especialista implicado en el proceso de traducción como espectador?

- ○ Sí, como agente especialista implicado en el proceso de traducción
- ○ Sí, como espectador
- ○ Sí, tanto como agente especialista como espectador
- ◉ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ○ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ◉ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ○ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ○ Other: _____

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	◉	○	○	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ○ Sí, para ambos grupos
- ◉ No
- ○ NS/NC
- ○ Other: _____

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

_____

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ○ Positivamente
- ○ Negativamente
- ○ No evolucionará
- ○ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ◉ Other:
  Yo creo que eso dependerá de los modismos, gustos, apetencias y estilos que vaya adquiriendo el público con el paso del tiempo. Por lo general, es una industria que está muy pendiente de esos cambios y suele modificar sus productos en función de ellos.

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

Hay un aspecto que ha pasado desapercibido en la encuesta y la necesidad de encontrar buenos intérpretes de las canciones cuando se doblan. No es una tarea fácil y, mucho menos, en productos de corte infantil/adolescente ya que la empresa/cliente busca intérpretes con la misma edad que la de los intérpretes de la película.

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.8. Confidencial 1

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por la traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Email address *

Nombre y apellidos *

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other:

Preguntas sobre las producciones traducidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones) que tradujo? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Canciones sin traducción
- [x] Other: No lo recueredo y eso siempre lo decide el cliente.

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other:

¿Fue usted el encargado de traducir las canciones?

- ( ) Sí
- ( ) No
- (●) Other: Las traduje, pero luego las adaptan otros y la distribuidora decide qué hacer.

Si no fue el encargado de traducir las canciones, ¿pudo tener contacto con la persona encargada?

- ( ) Sí
- (●) No
- ( ) Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuánto tiempo se dispuso para la traducción de las canciones?

- (●) Entre 1-3 días
- ( ) Menos de una semana
- ( ) Menos de 15 días
- ( ) Entre 15-30 días
- ( ) Más de 30 días
- ( ) Other: _____

¿Dispone de las traducciones de las canciones que realizó? Sí su respuesta es afirmativa, me pondré en contacto con usted por email por si pudiera facilitármelas.

- ( ) Sí
- (●) No
- ( ) Other: _____

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Televisión
- [ ] DVD/Blu-ray
- [ ] Cine
- [ ] Plataformas digitales
- [x] Other: Creo que era tele, pero hablamos de hace más de 10 años y no lo recuerdo :(

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- ( ) Sí
- (●) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [ ] No se tradujo ninguna de las canciones
- [x] Other: Traduje todas y desconozco qué haría el cliente.

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [ ] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [ ] NS/NC
- [x] Other: Suele ser una mezcla de todos los factores que mencionas, pero nuevamente, decide la distribuidora y ella sabe las razones.

Si tradujo las canciones para subtítulos, ¿qué clase de subtítulos eran? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Subtítulos cantables (mantenían pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- [ ] Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales)
- [ ] Other:

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- ( ) Sí
- (•) No
- ( ) Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuáles fueron los materiales facilitados para realizar la traducción de canciones? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Audio e imagen completa
- [ ] Audio e imagen parcial
- [ ] Diálogos originales
- [ ] Información adicional para comprender el diálogo original
- [ ] Letra original de las canciones
- [ ] Información adicional de las canciones
- [ ] Partitura musical de las canciones
- [ ] Traducción literal de las canciones
- [ ] Other: _____

¿Qué hubiera necesitado además de los materiales que se le envió? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Nada, me facilitaron todos los materiales necesarios
- [ ] Audio e imagen completa
- [ ] Audio e imagen parcial
- [ ] Diálogos originales
- [ ] Información adicional para comprender el diálogo original
- [ ] Letra original de las canciones
- [ ] Información adicional de las canciones
- [ ] Partitura musical de las canciones
- [ ] Traducción literal de las canciones
- [ ] Other: _____

¿Cree que esto pudo afectar a la traducción de canciones directa o indirectamente?

- (●) Sí, positivamente
- ( ) Sí, negativamente
- ( ) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

En el caso en el que la producción formase parte de una saga ¿contaba con una base de datos terminológica interna que pudiera consultar para que su traducción fuera coherente con las traducciones previas?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Other: No, pero pude pedirlo.

¿Hubo algún cambio entre su propuesta de traducción de canciones y la traducción final?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other:

Si su respuesta es afirmativa, ¿por qué se realizó dicho cambio?

Desconozco las razones, como he mencionado anteriormente.

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ◉ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ○ Other:

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ◉ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ○ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ○ Other:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Tal vez
- ( ) Other: _____

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other:

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- [ ] Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- [x] Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- [ ] Other: _____

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- (●) Depende del cliente/productora/distribuidora
- ( ) Depende del traductor
- ( ) Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- ☑ Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales...)
- ☐ Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- ☐ Importancia mediática de la producción audiovisual
- ☐ Factores económicos
- ☐ Género de la producción audiovisual (películas, series)
- ☐ Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- ☐ Other: _____

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

¿Ha notado algún cambio tanto como traductor como espectador?

- ○ Sí, como traductor
- ○ Sí, como espectador
- ○ Sí, tanto como traductor como espectador
- ◉ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ○ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ◉ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ○ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ○ Other: _____

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	◉	○	○	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ○ Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ○ Sí, para ambos grupos
- ○ No
- ◉ NS/NC
- ○ Other: _____

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

_____

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ○ Positivamente
- ○ Negativamente
- ○ No evolucionará
- ◉ La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ○ Other:

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

_____

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo VIII. 4.9. Confidencial 2

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Como agente especialista en el proceso de traducción de una o varias producciones audiovisuales estudiadas en el trabajo de investigación que estoy llevando a cabo (tesis doctoral "Las producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo XXI: estudio de su proceso de traducción del inglés al español"), a continuación se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado. La información obtenida será únicamente utilizada para fines académicos (elaboración de la tesis y posibles publicaciones derivadas de esta). A fin de poder registrar apropiadamente la información, mediante la aceptación del consentimiento informado que ha firmado previamente, usted autoriza el registro de las respuestas que diera por escrito al cuestionario adjunto.
Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formulármela cuando lo estime conveniente y estaré encantada de responderle a lo que necesite.

IMPORTANTE: si se le ha contactado por el proceso de traducción de más de una producción audiovisual, por favor, puede utilizar el apartado "Otros" para indicar si hubo alguna discrepancia en la traducción entre las diferentes producciones por las que se le pregunta en las cuestiones que así lo crea conveniente. De lo contrario, no haría falta que especificara nada, ya que la respuesta que dé será válida para todas las producciones en las que usted se vio implicado.

Email address *

Nombre y apellidos *

Producciones audiovisuales por la que se le ha contactado *

Versión de traducción *

- [x] Versión doblada
- [ ] Versión subtitulada
- [ ] Other:

Preguntas sobre las producciones traducidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Qué tipo de estrategia se encargó en la traducción de las canciones de la producción (o producciones)? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [ ] Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- [x] Traducción literal (por ejemplo, Inglés-Español)
- [ ] Canciones sin traducción
- [ ] Other: _____

¿Se mantuvieron las mismas instrucciones del encargo inicial durante todo el proceso?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿Para qué medio se realizó la traducción? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Televisión
- [x] DVD/Blu-ray
- [x] Cine
- [ ] Plataformas digitales
- [ ] Other: _____

¿Se hizo finalmente alguna distinción entre la traducción de las canciones diegéticas y las canciones extradiegéticas?

- ( ) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Si hubo distinción, ¿cuál fue? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Se tradujeron solo las canciones diegéticas
- [ ] Se tradujeron solo las canciones extradigéticas
- [ ] Se tradujeron todas las canciones (diegéticas y extradiegéticas)
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del traductor
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama, a decisión del cliente/distribuidora/productora
- [ ] Se tradujeron solo las canciones que estaban ligadas a la trama; decisión consensuada entre el traductor y el cliente/distribuidora/productora
- [ ] No se tradujo ninguna de las canciones
- [ ] Other: _____

¿A qué factores se debió la elección de traducir o no las canciones de esta producción? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Factores económicos
- [ ] Factores temporales (por ejemplo, tiempo estipulado para realizar el encargo)
- [x] Factores de distribución (televisión, cine, DVD, etc.)
- [ ] Factores de derechos de autor
- [ ] NS/NC
- [ ] Other: _____

¿La empresa/cliente para el que se realizó el encargo de traducción disponía de una normativa o directrices de traducción internas con respecto a la traducción de canciones?

- (•) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

En el caso en el que la producción formase parte de una saga, ¿contaba con una base de datos terminológica que se pudiera utilizar en las diferentes fases del proceso de traducción y así ser coherente con las traducciones previas?

- (•) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Hubo que hacer muchos cambios en la traducción de las canciones en el proceso o procesos de traducción en el que usted participó?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

Si su respuesta es afirmativa, ¿a qué cree que fue debido?

_____

Preguntas generales sobre la traducción de canciones

Si tuviera que elegir la estrategia de traducción de canciones más extendida a día de hoy, ¿cuál sería?

- ◉ Subtitulado interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Subtitulado intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Doblaje interlingüístico (por ejemplo, Inglés-Español)
- ○ Doblaje intralingüístico (por ejemplo, Inglés-Inglés)
- ○ Canciones sin traducir
- ○ Other: _____

En el caso de subtitular las canciones interlingüísticamente, ¿qué es lo más habitual?

- ○ Subtítulos cantables (manteniendo pautas rítmicas, silábicas y de rima similares al original)
- ◉ Subtítulos para ser leídos (subtítulos literales, sin mantener pautas rítmicas, silábicas o de rima similares al original)
- ○ Other: _____

¿Cree que la elección de un subtítulo u otro influye en el receptor final?

- ○ Sí
- ○ No
- ◉ Tal vez
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cree que la estrategia de traducción elegida (subtitulado, doblaje, sin traducción, etc.) en la traducción de canciones finalmente influye en la concepción del producto audiovisual traducido con respecto al original?

- (●) Sí
- ( ) No
- ( ) Other: _____

¿En qué influye? (Puede elegir más de una opción)

- [ ] Esto deja al receptor del producto traducido en desventaja con respecto al receptor del producto original
- [ ] Esto beneficia al receptor del producto traducido con respecto al receptor del producto original
- [x] Ambos receptores (producto original y traducido) están en igualdad de condiciones
- [ ] Other: _____

¿De qué depende en general la elección de una estrategia u otra en la traducción de canciones en producciones audiovisuales (especialmente en películas y series)?

- (●) Depende del cliente/productora/distribuidora
- ( ) Depende del traductor
- ( ) Depende tanto del cliente/productora/distribuidora como del traductor
- ( ) Other: _____

¿Cree que, en general, la importancia de traducir las canciones en películas y series pasa a un segundo plano cuando las producciones no son estrictamente consideradas como musicales "de Broadway" o musicales de "clase A" con gran impacto mediático ?

- ( ) Sí
- (●) No
- ( ) Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

En general, ¿a qué factores cree que se debe la elección de las estrategias con respecto a la traducción de las canciones en producciones audiovisuales como películas y series? (Puede elegir más de una opción)

- [x] Factores de distribución (TV, cine, DVD, plataformas digitales…)
- [ ] Factores temporales (tiempo disponible para realizar el encargo)
- [x] Importancia mediática de la producción audiovisual
- [ ] Factores económicos
- [ ] Género de la producción audiovisual (películas, series)
- [ ] Las instrucciones incluidas en el encargo de traducción son puramente arbitrarias y dependen del encargo en cuestión más que de un patrón establecido a nivel general
- [ ] Other: _____

¿Cree que la traducción de canciones ha sufrido algún cambio en los últimos 20 años?

- ○ Sí
- ◉ No
- ○ Other: _____

¿Ha notado algún cambio tanto como agente especialista implicado en el proceso de traducción como espectador?

- ○ Sí, como agente especialista implicado en el proceso de traducción
- ○ Sí, como espectador
- ◉ Sí, tanto como agente especialista como espectador
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

¿Cuál es su opinión personal respecto a la traducción de canciones en producciones audiovisuales?

- ○ Hay que traducir todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas subtitulándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas doblándolas al español
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, independientemente de que sean diegéticas o extradiegéticas, subtitulándolas o doblándolas al español indistintamente
- ○ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones extradiegéticas
- ◉ Hay que traducir a la lengua meta (español) solo las canciones diegéticas
- ○ No hay que traducir a la lengua meta (español) todas las canciones que aparecen en la película, solo aquellas que de verdad tengan relación con la trama
- ○ No hay que traducir a la lengua meta (español) las canciones que aparecen en la película
- ○ Other: _____

¿Coincide su opinión de la última pregunta con la realidad?

	1	2	3	4	5	
Nada	○	○	○	◉	○	Totalmente

¿Cree que la traducción de canciones también va ligada al destinatario potencial del producto audiovisual?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

En concreto, con respecto a los grupos de edad de la etapa adolescente (de 12 a 19 años): ¿piensa que la traducción de canciones a día de hoy se adapta a este grupo de edad?

- ◉ Sí
- ○ No
- ○ Other: _____

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Y con respecto a otros grupos de edad, ¿cree que existe alguna diferencia a día de hoy a la hora de traducir canciones en producciones audiovisuales destinadas al público infantil (hasta 12 años) con respecto al público más adultos (a partir de 20 años)?

- (●) Sí, pero solo con el grupo de edad infantil (de hasta 12 años)
- ( ) Sí, pero solo con el grupo de edad adulta
- ( ) Sí, para ambos grupos
- ( ) No
- ( ) NS/NC
- ( ) Other: _____

Si la respuesta es afirmativa, ¿qué diferencias cree que existen con la traducción de canciones en producciones dirigidas a estos grupos de edad?

Habitualmente, para grupo de espectadores de hasta 12 años, las canciones se suelen doblar, debido a que la mayoría de ellos no entienden el inglés y/o no tienen una lectura rápida de los subtítulos. Por ello, y para que no se pierdan con la trama, es conveniente doblarlas. (Véase series de animación de Disney Junior)

¿Cómo cree que la tendencia con respecto a la traducción de canciones evolucionará en los próximos años?

- ( ) Positivamente
- ( ) Negativamente
- (●) No evolucionará
- ( ) La traducción o no de canciones se realizará de manera arbitraria
- ( ) Other: _____

Comentarios finales que crea que puedan ayudarme en mi investigación. Se agradecerá toda la información que pueda aportarme y que no haya podido darme previamente a lo largo de este cuestionario

_____

Muchas gracias por su ayuda

Toda información que haya podido darme es más que valiosa para poder seguir trabajando en esta investigación.

Le agradezco enormemente su tiempo e inestimable ayuda.

Un saludo,

Belén Cruz

This content is neither created nor endorsed by Google.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Producciones musicales audiovisuales estadounidenses destinadas al público juvenil en el siglo xxi

Google Forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA