

Recibido / Received: 30/05/2021
Aceptado / Accepted: 10/09/2021

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.08>

Para citar este artículo / To cite this article:

García Jiménez, Rocío. (2022) "Retraducciones audiovisuales para el público infantil: las nuevas versiones *live action* de los clásicos de Disney." En: Valero Cuadra, Pino; Gisela Marcelo Wirnitzer & Nuria Pérez Vicente (eds.) 2022. *Traducción e intermedialidad en literatura infantil y juvenil (LIJ): orígenes, evolución y nuevas tendencias / Translation and intermediality in children's and young adults' literature: origins, development and new trends*. *MonTI* 14, pp. 233-260.

RETRADUCCIONES AUDIOVISUALES PARA EL PÚBLICO INFANTIL: LAS NUEVAS VERSIONES *LIVE ACTION* DE LOS CLÁSICOS DE DISNEY

AUDIOVISUAL RETRANSLATIONS FOR CHILDREN: THE NEW LIVE ACTION VERSIONS OF DISNEY CLASSICS

ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ
rogarcia@uma.es
Universidad de Málaga

Resumen

Recientemente, la factoría Disney ha experimentado un gran resurgimiento artístico y económico. Prueba de ello, además del obvio crecimiento empresarial de la productora, que cuenta con su propia plataforma audiovisual en *streaming* y ha comprado otras compañías, como Marvel o LucasFilms, son las nuevas versiones, *live action* en su mayoría y de gran presupuesto, que ha lanzado de sus afamados clásicos. En el presente trabajo, nos proponemos, por una parte, enmarcar estas nuevas versiones dentro del concepto de retraducción audiovisual para el público infantil. Dicho concepto será revisitado, abordado y entendido de forma amplia, desde una perspectiva semiótica, y abandonando, por tanto, el plano meramente (inter)lingüístico. Por otra parte, analizaremos cuáles son los motivos que han llevado a Disney a lanzar estas nuevas versiones al mercado y qué métodos de (re)traducción se podrían establecer una vez realizado el estudio de varias de estas nuevas (y viejas) películas para niños y adultos.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

Palabras clave: Factoría Disney. Clásicos. Retraducción audiovisual. Público infantil. Métodos de (re)traducción.

Abstract

The Disney company has recently experienced a significant artistic and economic revival. Apart from the obvious growth as a business (the company has its own audio-visual streaming platform and has purchased Marvel Entertainment and Lucasfilm), they have now released, as proof of this revival, the new live action and big budget versions of the famous Disney classics. In this paper, we intend, on the one hand, to frame these new versions within the concept of audio-visual retranslation for children. This concept will be revisited and studied extensively from a semiotic perspective, foregoing the mere (inter)linguistic level. On the other hand, we shall analyse the reasons that have led Disney to launch these new versions on the market, as well as the (re)translation methods that could be established after examining some of these new (and old) films for children and adults.

Keywords: Disney company. Classical movies. Audiovisual retranslation. Children. (Re)translation methods.

1. Introducción: las nuevas versiones *live action* de los clásicos de Disney, ¿meros *remakes*?

En los años noventa del siglo pasado, Disney comenzó, de forma esporádica, a relanzar sus clásicos con el formato técnico conocido como *live action*. Sin embargo, no ha sido hasta hace poco cuando ha empezado a estrenar, con una alta regularidad y casi siempre en dicho formato, sus famosas películas animadas. El *Cambridge Dictionary* define el término *live action* (en español puede traducirse como “acción en vivo” o “a imagen real”), dentro del contexto fílmico, como un tipo de “action involving real people or animals, not models, or images that are drawn, or produced by computer”.

Esta tendencia comenzó, en 1994, con la película *El libro de la selva: la aventura continúa* (dirigida por Stephen Sommers), cuya película original animada era *El libro de la selva*, de 1967. Le siguió, dos años más tarde, *101 dálmatas*, de Stephen Herek, la cual partía del original animado homónimo de 1961. Estos primeros intentos de relanzamiento de los clásicos siguiendo el formato de la acción en vivo se retomaron en 2010, cuando el aclamado

director de cine Tim Burton estrenó su personal adaptación a imagen real de *Alicia en el país de las maravillas*. Desde entonces, hemos asistido a la recuperación de *La bella durmiente*, en esta ocasión bajo el título de *Maléfica* (Robert Stromberg 2014); *La Cenicienta* (Kenneth Branagh 2015); *El libro de la selva* (John Favreau 2016); *La bella y la bestia* (Bill Condon 2017); *Dumbo* (Tim Burton 2019); *Aladdín* (Guy Ritchie 2019); *El rey león* (John Favreau 2019); *La dama y el vagabundo* (Charlie Bean 2019) y *Mulán* (Niki Caro 2020). Mientras que las primeras películas de los años noventa y las realizadas hasta el año 2016 son claros *remakes* de las originales, nos atreveríamos a afirmar que las lanzadas en los últimos cinco años (el inicio lo marcaría *La bella y la bestia*) no son meras adaptaciones, recreaciones o incluso remedos de las originales, sino que van más allá. Esto se debe a que no solo la fidelidad al contenido es especialmente elevada, sino a que estas nuevas películas también mantienen un alto grado de semejanza (o equivalencia) con los fotogramas, escenas (e incluso secuencias) y los guiones de sus originales. Es por ello que, en estos casos concretos, podríamos hablar de retraducciones audiovisuales para el público infantil. El presente trabajo se centra en la retraducción audiovisual, la cual será abordada de manera amplia, desde una perspectiva semiótica. Nuestra intención es, por tanto, ir más allá del plano meramente (inter) lingüístico. Además, analizaremos cuáles son los motivos que han llevado a Disney a lanzar estas nuevas versiones al mercado y qué métodos de (re) traducción se podrían establecer una vez estudiadas varias de estas nuevas (y viejas) películas para niños (y también adultos).

2. Sobre el concepto de retraducción audiovisual para el público infantil y juvenil

2.1. Sobre retraducción

Zaro (2007: 21) definía la *retraducción* como “la traducción total o parcial de un texto traducido previamente”. Tres años más tarde, Koskinen & Paloposki (2010: 294) lo consideraban una segunda o posterior traducción de un único texto origen en la misma lengua meta. Zaro opinaba que el asunto no ha sido explorado en exceso por la Traductología (casi todo lo que se había publicado al respecto partía del número monográfico que la revista *Palimpsestes* había

dedicado al tema en 1990) y que el concepto se caracterizaba, sobre todo, por su imprecisión:

Por ejemplo, ¿son retraducciones las traducciones indirectas o secundarias [...]? ¿Y las traducciones revisadas, un caso menor de retraducción que podría implicar sólo variaciones estilísticas? ¿Y las denominadas “adaptaciones” o traducciones intersemióticas a la escena o la pantalla [...]? ¿y las pseudotraducciones o autotraducciones? (Zaro 2007: 21)

Aunque desde entonces (las últimas décadas del siglo pasado) el concepto de retraducción ha seguido estudiándose (Chaume 2018: 10), tanto el escaso interés investigador por el tema (Zanotti 2015: 110), como la vaguedad conceptual que lo rodean siguen presentes en la actualidad. Bywood (2019: 815) afirma que, a pesar de la aparente simplicidad de su definición, en realidad, determinar qué puede ser considerado una retraducción y qué no resulta una tarea difícil. Un punto en el que coinciden la mayoría de los investigadores es la tendencia a confundir la retraducción con el concepto de *traducción indirecta* o *traducción mediada* (Toury 1995). Estos dos conceptos deberían desligarse el uno del otro. De acuerdo, de nuevo, con Zaro (2007: 31), la retraducción es un concepto “más amplio”, ya que “ensancharía” cuatro de los cinco conceptos clave (algunos de los cuales ya han sido superados) establecidos por Chesterman (1997) para los Estudios de Traducción, siendo estos (1) el binomio TO/TM, (2) la equivalencia, (3) la intraducibilidad y (4) el binomio traducción literal/traducción libre. Además, otros de los conceptos a los que suele estar ligada la retraducción son los de *intertextualidad* y *lecturabilidad* o *legibilidad*, que, según Zaro (2007: 24), están relacionados tanto con la capacidad de comprensión del lector como con la carga emocional que puede emanar un texto concreto, las cuales suelen variar con el paso del tiempo.

A pesar de que la retraducción surgió dentro del ámbito de la traducción literaria, también existen otras modalidades de traducción en las que se da este fenómeno, como la TAV, que trataremos en el siguiente apartado.

Los motivos que provocan que un texto se retraduzca han sido expuestos por Venuti (2004: 25-30), entre otros autores. Algunos de ellos son el hecho de que la traducción anterior se haya quedado obsoleta, desfasada o haya “envejecido” (Berman 1990) o que la retraducción se conciba como una “creación de valor” (Venuti 2004: 29), ya que el retraductor interpretaría el

texto origen desde una nueva perspectiva, de acuerdo a nuevos valores que hacen que la recepción de la retraducción cambie, en comparación con la traducción primera, dentro del sistema meta. Además de estos dos motivos, Venuti también hace referencia a razones puramente comerciales, puesto que retraducir a veces resulta más barato que adquirir los derechos de una traducción ya existente, por ejemplo.

Junto con la idea del envejecimiento de la traducción primera, destaca también el argumento, expuesto por Bensimon (1990: iv), y compartido por Berman, de que las retraducciones ofrecen la posibilidad de volver al exotismo del original, ya que las primeras traducciones, en palabras de Gambier (1994: 27), siempre tienden a asimilarse con la cultura meta. Por lo tanto, otro motivo que podría justificar una retraducción sería, precisamente, el de volver al original y destacar el aspecto más extranjerizante de este. Cabe destacar que sobre estos dos conceptos en torno a la retraducción (el envejecimiento y el retorno al original) se apoya la conocida “hipótesis de la retraducción” de Paloposki & Koskinen (2004).

Estas serían, *grosso modo*, las ideas que giran en torno a la retraducción, los conceptos que pueden asociarse a ella y los motivos por lo que normalmente se retraduce. A lo largo de estas páginas, veremos cómo dichas ideas pueden aplicarse a las nuevas versiones *live action* que Disney ha lanzado de sus clásicos desde 2017.

2.2. Sobre retraducción audiovisual

A pesar de que, como ya se ha mencionado, la retraducción surgió y tiene lugar, por lo general, dentro del campo de la traducción literaria, los textos audiovisuales (principalmente, las películas) también son susceptibles de ser retraducidos, aunque suelen estudiarse desde una perspectiva exclusivamente interlingüística. En un artículo de 2018, Chaume deja claro que su investigación sobre retraducción audiovisual se aborda desde un punto de vista interlingüístico, por lo que no trata otros tipos de traducción, como la intralingüística, la intersemiótica o las adaptaciones:

Here, I am referring exclusively to interlinguistic translation, thus excluding intralingual translations, intersemiotic translations (such as audiodescriptions) and adaptations of a pre-existing text (be it literary or not) into

an audiovisual product, i.e. media adaptations, franchises and remakes, which are examples of media localization too (Chaume 2018: 11).

Lo mismo sucede con otros trabajos sobre la retraducción audiovisual: casi todos se quedan en el plano interlingüístico y examinan, por tanto, las razones que desembocan en la producción de nuevos doblajes y subtítulos. Cabe señalar, además, que los productos audiovisuales suelen circunscribirse, como ya se ha dicho, a las películas, ya que otros géneros, como los documentales, las series de televisión o los dibujos animados no suelen retraducirse. Esto se debe, según Chaume (2018: 11) a que:

Dubbing documentaries, cartoons or TV series is often perceived as an artistic endeavour and contributes (or amounts to) perceiving the final product as a work of art. Consequently, the client and the audience may prefer watching a TT that has been completed when the original programme was released, rather than something that sounds ‘more modern’.

A pesar de que la retraducción es relativamente frecuente en el sector audiovisual, desde el punto de vista académico no se han llevado a cabo muchos trabajos que versen sobre el tema (Bywood 2019: 817). Bywood considera que esto puede deberse a que, en realidad, las razones que suele haber tras la retraducción audiovisual no casarían, por ejemplo, con la ya mencionada “hipótesis de la retraducción” de Paloposki & Koskinen (2004).

Normalmente, las retraducciones audiovisuales no se realizan porque las traducciones anteriores hayan envejecido o porque se quiera volver al texto audiovisual original (aunque podría suceder, en el caso de doblajes que presentaran censura, por ejemplo), sino por motivos esencialmente comerciales. Bywood (2019: 817) hace referencia a la aparición de nuevos soportes, como sucede con los DVDs o BlueRays o con las nuevas plataformas en *streaming*, como Netflix, HBO, Amazon Prime o, como es nuestro caso, Disney+. El lanzamiento de las películas bajo estos nuevos soportes suele provocar la necesidad de una retraducción de los doblajes o subtítulos ya existentes. Por consiguiente, uno de los pocos motivos para retraducir sería el económico al que hacía referencia Venuti (2004: 30). A este respecto, Bywood (2019: 817) concluye que “it is primarily for commercial and/or operational reasons that retranslation is carried out in the context of AVT”.

No todas las ideas que giran alrededor de la retraducción se pueden aplicar en el ámbito audiovisual a nivel interlingüístico, por lo que, de primeras, sería lógico pensar que, a nivel semiótico, como es nuestra intención en este trabajo, podría suceder lo mismo. Somos conscientes, además, de que existen autores que consideran que salir del plano lingüístico supone alejarse de la traducción en su concepción clásica. Citaremos, como ejemplo, a Basnett, y su postura con respecto a la traducción de aquellos textos que se escriben para ser representados. De acuerdo con esta autora, la representabilidad sería incompatible con la traducción, pues “ethical considerations are diminished; texts are cut, reshaped, adapted, rewritten and yet still described as translations” (Basnett 1991: 102).

Sin embargo, y como hemos adelantado en la introducción, en este trabajo el concepto de traducción (y, por ende, de retraducción) se ha entendido de forma amplia. Tal es nuestro caso en este trabajo, en el que la traducción se va a estudiar a nivel semiótico, dentro del ámbito audiovisual. Somos de la opinión de Chaume (2018: 15) con respecto a la flexibilidad que se debería tener a la hora de abordar los temas que se pueden incluir dentro de una disciplina o campo de estudio:

A discipline must be able to describe and explain all those phenomena that occur in its field of enquiry. Translation Studies is by now a research field in its own right and its scholars should strive to cover all those modes of language and culture transfer that take place within human communication via translation, from one source language into another or more. Devising different theories to explain each and every translation mode, or neglecting some of them, is a step backward rather than forward in the attempt to advance in our research field. General translation theories should become flexible enough to explain other processes of culture and language transfer.

2.3. *Sobre retraducción audiovisual para el público infantil y juvenil*

Por último, es necesario resaltar algunos conceptos vinculados a la traducción audiovisual para el público infantil y juvenil. Para ello, recurriremos a los estudios de traducción de literatura infantil y juvenil (en adelante, LIJ), pues, como argumentan Marcelo Wirnitzer & Morales López (2015: 214), tanto la traducción audiovisual para el público infantil y juvenil como la traducción de LIJ prestan especial atención al (doble) destinatario, es decir,

los niños y jóvenes (y los adultos); y estos dos tipos de traducción deben enfrentarse a la convivencia entre texto e imagen. Estos dos reciben el influjo de las corrientes nórdicas lideradas por Oittinen (2000), centradas en el niño-receptor, en el ya mencionado doble receptor y en la estrecha relación que en este tipo de literatura se da entre el texto y la imagen. Otros autores que defienden que la TAV para el público infantil y juvenil puede abordarse teóricamente desde el punto de vista la traducción de LIJ son Alvstad (2018), quien considera que la traducción de LIJ abarca libros ilustrados, novelas, novelas cortas, drama, teatro, poesía, rimas, canciones, cómics y material similar cuyo destinatario son los niños y adultos jóvenes; y O'Sullivan (2013: 459), que también es de la opinión de que estamos asistiendo a la multimedialización de la LIJ, algo que, además, la comunidad investigadora actual está teniendo en cuenta. García de Toro (2020: 470) también es consciente de esta multimedialización de la LIJ y afirma que, en la actualidad, “plays, puppet shows, computer and video games, films, and TV series are just as important as books in terms of entertainment for young people”, lo cual está derivando en discusiones terminológicas en torno a cómo denominar al destinatario en LIJ, ya que “lector”, en estos casos, sería insuficiente. Es por ello que algunos autores, como O'Connell (2006: 22, *ap.* García de Toro 2020: 470) prefieren hablar de “oyentes” o “espectadores”.

La retraducción en el ámbito de la LIJ ha sido estudiada, entre otros, por Oittinen (2000: 31), quien considera que la concepción del mundo y las expectativas del receptor de LIJ se modifican periódicamente, por lo que las traducciones de este tipo de literatura deben replantearse cada cierto tiempo; y, sobre todo, por Du-Nour (1995), que aplica las normas de Toury (1995) y demuestra que la retraducción de obras infantiles responde a motivos comerciales y de envejecimiento del lenguaje. Y es que la LIJ es un tipo de literatura especialmente susceptible a los cambios de valores que experimenta la sociedad.

A continuación, veremos que las nuevas versiones *live action* de Disney no solo responden a factores comerciales, como suele pasar en el caso de las retraducciones audiovisuales, sino que también han tenido en cuenta conceptos que afectan a la traducción de LIJ, como el (doble) destinatario, el envejecimiento del original y la transformación de los valores sociales.

3. Disney y sus nuevos clásicos *live action*: un fenómeno de retraducción audiovisual para niños, jóvenes y adultos a nivel semiótico

Como decíamos al principio, aunque Disney comenzó a recurrir a los *remakes* y segundas partes de sus famosísimas películas a partir de los años noventa, no ha sido hasta 2017, cuando este proceso de recuperación de clásicos ha experimentado un nuevo giro y ha roto las barreras de la mera adaptación, recreación o remedo. Ello se debe a que, mientras que el *remake* suele estar marcado por la visión concreta del nuevo director, el cual construye el nuevo film en base a su interpretación del antiguo, las nuevas versiones *live action* de los clásicos se caracterizan por ser extremadamente fieles a su original, tanto a nivel de contenido (a menudo, se mantienen numerosas frases del guion original) como a nivel filmico, ya que es habitual conservar la banda sonora o encontrar fotogramas, escenas e incluso secuencias idénticas al original. Por consiguiente, estas versiones *live action* no deberían entrar en la categoría de meros *remakes* o adaptaciones de sus originales, pues esa necesidad de que el espectador reconozca fácilmente el original y, es más, se recree en esa semejanza extrema las coloca en una categoría única.

La factoría Disney se ha caracterizado siempre por ser pionera y líder en trasladar a la gran pantalla los cuentos clásicos. Sin embargo, mientras que sus traducciones intersemióticas han destacado por presentar un comportamiento paternalista (Lorenzo 2014) —ya que suelen estar plagadas de atenuaciones y omisiones (cfr. Jiménez García 2018), así como por presentar manipulaciones a nivel ideológico y sociocultural (por ejemplo, la estética visual de cada película era acorde al ideal de belleza y de estilo de vida estadounidense del momento)—, las nuevas versiones *live action* (que también podrían ser consideradas como auto-retraducciones intrasemióticas) se definen, como acabamos de decir, justo por lo contrario, esto es, asemejarse lo máximo posible al original. Nos surge una pregunta al respecto: ¿por qué la traducción del libro a la pantalla presentaba modificaciones y en la (re) traducción de la película original a su versión *live action* apenas hay cambios sustanciales?

Para empezar, mientras que en la primera se producía “un cambio de sustancia o de sistema semiótico” (Eco 2003), en la segunda seguimos dentro

del mismo sistema, el audiovisual, lo que simplifica enormemente la tarea traductora.

En segundo lugar, y como veremos más adelante, la productora, con la llegada de las nuevas tecnologías al sector (CGI, efectos especiales, etc.) era consciente de que sus clásicos habían envejecido a nivel técnico, por lo que era necesaria una modernización del clásico, sin tener por qué entrar en otros aspectos.

Por último, encontramos factores económicos y de prestigio social, pues la intención de Disney era la de revitalizar (y promocionar, así) sus clásicos, por lo que, en este caso, la introducción de grandes modificaciones podría haberse entendido como un desdoro a la producción original.

Otra pregunta que se nos plantea sería: ¿podría este fenómeno concreto ser considerado como una retraducción audiovisual para niños, jóvenes y adultos? Obviamente, pensamos que sí, ya que muchas de las ideas expuestas en el apartado anterior podrían aplicarse a estos casos.

En primer lugar, nos encontramos, como decía Zaro (2007: 31), ante un concepto muy amplio que ensancha algunas de las claves de los Estudios de Traducción. Véanse:

(1) El binomio entre TO y TM: en este caso, el TO sería la película clásica, siendo estas, a su vez, traducciones intersemióticas de los cuentos populares, como puede suceder con *La bella y la bestia*, *Aladdín* o *El rey león*, que partía del *Hamlet* de Shakespeare.

(2) El concepto de equivalencia: curiosamente, veremos que la mayoría de las películas que a continuación analizaremos persiguen que la equivalencia sea la máxima con respecto a su original. En este caso, nociones como la de fidelidad, aunque sea a nivel formal, vuelven a cobrar una especial relevancia.

(3) La (in)traducibilidad: cualquier información, independientemente del sistema semiótico en el que se produzca, es susceptible de ser traducida.

(4) El binomio de traducción libre/traducción literal: como se observará más adelante, estas retraducciones se caracterizan por ser muy literales a nivel formal, pero más libres cuando se intenta que la historia transmita nuevos valores sociales.

Por otra parte, están los conceptos de *intertextualidad* y *lecturabilidad* o *legibilidad* adaptados, se entiende, a un espectador y no a un lector.¹ Estos conceptos están relacionados, dependiendo del momento histórico en el que se encuentren, con el nivel de comprensión de los receptores y la carga emocional que desprende el original. En este caso, y como veremos más detenidamente cuando hablemos del doble receptor, uno de los alicientes para ver la versión *live action* del clásico es, precisamente, reconocer ese clásico y volver a disfrutar de él.

Por último, en lo que respecta a los motivos por los que se ha recurrido a retraducir estos clásicos, encontramos:

(1) El envejecimiento del original: principalmente, este se da en el plano técnico. La industria de la animación es de las más propensas a introducir avances tecnológicos y Disney siempre ha sido puntera en este aspecto. La irrupción de Pixar y su animación por ordenador (recordemos el revuelo técnico que supuso el lanzamiento de *Toy story* en 1995) marcó un antes y un después para el mundo de los dibujos animados y, desde entonces, casi todo se ha hecho mediante ordenador. De hecho, la Disney Animation Studios intentó mantener vivas las producciones mediante animación clásica, pero se vio obligada a desistir definitivamente tras los fracasos de *Tiana y el sapo* (Ron Clemens & John Musker 2009) o *Winnie the Pooh* (Stephen J. Anderson & Don Hall 2011). Los clásicos, por tanto, habían envejecido y chocaban con las nuevas generaciones de receptores, que no conciben otra realidad distinta a la de las imágenes generadas con la intervención del ordenador. Disney, en aras de la modernización de la imagen y en busca de un mayor realismo, optó entonces por desarrollar la acción en vivo.

(2) La creación de valor: los clásicos no solo habían envejecido a nivel técnico, sino que sus guiones también transmitían, tanto de manera explícita como implícita, mensajes que ahora se consideran inapropiados (en el caso de Disney, a veces no resulta difícil encontrar un contenido xenófobo o machista), por lo que la nueva reformulación técnica también ha conllevado, en la mayoría de los casos, una reformulación ideológica más acorde con los valores imperantes en la sociedad actual. Destacamos aquí,

1. García de Toro (2020: 470), hace referencia, dentro del contexto de la LIJ, al trabajo de Desmet de 2001 sobre los términos de *intertextuality* e *intervisuality*.

en referencia a los contenidos machistas recién mencionados, que el tema de las “princesas Disney” cada vez tiene más relevancia en el mundo académico, como demuestran los trabajos publicados por Perera Santana & Bautista García (2019), Pascua Febles (2020), Brugué & Llompart (2020) o Rodríguez Rodríguez (2020), los cuales coinciden en que la LIJ debe fomentar la igualdad de género mediante la introducción de nuevos modelos femeninos más acordes a los nuevos tiempos.

(3) El retorno al original: como ya hemos explicado, es obvio que con estas retraducciones Disney ha querido recuperar y, a su vez, dar a conocer entre el público actual sus afamados clásicos. Sin embargo, no podemos evitar ver en este movimiento de la productora una estrategia para conservar su prestigio como “canonizadora” de los cuentos populares. De acuerdo con Tatar (2012: xvi),

for several decades, the fairy tale franchise came to be known by the name of Disney rather than Grimm, and the films became our portal to “tales as old as time”, as Mrs. Potts puts it in *Beauty and the Beast*”.

Para Disney, el retorno al original es el retorno a sus películas (de ahí, posiblemente, surja el interés por hacerlas fácilmente reconocibles), y no a los cuentos de los Grimm, Perrault o Andersen, entre otros.

(4) Por último, están las razones comerciales, que son, sin duda, las que más peso han tenido a la hora de llevar a cabo estas retraducciones. Es aquí donde, además, encontramos una clara intersección con el concepto de retraducción audiovisual, la cual se realiza principalmente por motivos económicos. El objetivo primordial de Disney en estos casos ha sido el de hacer una promoción a nivel doble, pues mediante el lanzamiento de la nueva versión, en la que el virtuosismo técnico con el que se ha realizado supone, en sí mismo, el núcleo del reclamo comercial, también se promociona el clásico, al que el espectador, seguramente, querrá acudir después de ver la retraducción.

Dentro del ámbito de la retraducción audiovisual, además de los factores comerciales, entra en juego el formato de emisión, que, como afirmaban Chaume (2018: 16) y Bywood (2019: 817), es en muchas ocasiones el causante de las retraducciones. En este caso, no encontramos, como sucede con las retraducciones interlingüísticas, problemas de derechos de autor o políticas

de empresa, pero sí puede darse el hecho de que exista un nuevo formato de emisión que funcione como reclamo publicitario, como ocurre con la plataforma en *streaming* Disney+. Las dos últimas versiones *live action* de la productora, *La dama y el vagabundo* (2019) y *Mulán* (2020), se han estrenado exclusivamente en la plataforma. En este caso, Disney, concededor del éxito comercial de sus últimas retraducciones, se ha valido de estas películas como reclamo comercial para conseguir nuevos suscriptores a su plataforma. Cabe destacar que el formato de emisión también se está tomando en consideración, dentro de la LIJ, como una nueva y enriquecedora vía de investigación (García de Toro 2020: 470).

Por último, revisaremos los conceptos más vinculados a la retraducción de LIJ para dar cuenta, una vez más, de que estos también pueden ser aplicados en este caso. Estos son:

(1) El doble destinatario: Oittinen (2000) fue de las primeras en desarrollar este concepto profundamente ligado a la producción y traducción de la LIJ, la cual, debe resultar atractiva no solo a los niños, sino también a los adultos, quienes, al fin y al cabo, son los que decidirán adquirir o no el producto en cuestión. Disney, sobre todo, en su vertiente liderada por Pixar (famosa por la doble lectura que ofrecen sus filmes), tiene mucha experiencia a la hora de crear productos audiovisuales que funcionan de manera ambivalente y sus nuevas retraducciones constituyen un ejemplo más de ello. En este caso, el hecho de lanzar una versión a imagen real de los clásicos apela más a los adultos, que crecieron con esas películas, que a los propios niños, que probablemente vean la película alentados por sus padres. Sin embargo, además del componente nostálgico, también nos encontramos con que las nuevas técnicas con las que se han producido las nuevas versiones (el *live action* o el CGI, un mayor número de fotogramas que aporta más ritmo a la acción, el humor, etc.) cumplen con los requisitos que exige la audiencia más joven. Por lo tanto, aunque en un principio el reclamo comercial esté destinado al público adulto, el contenido y la forma están más dirigidos a los niños y jóvenes.

(2) Los cambios ideológicos y socioculturales: aunque ya lo hemos mencionado anteriormente, queremos volver a insitir en esta idea, muy presente en la retraducción de la LIJ y constatable en las retraducciones que aquí

estudiamos, ya que los realizadores de estas nuevas versiones han introducido valores sociales mucho más acordes con los tiempos actuales.

A finales de 2020, Disney anunciaba que, a partir de ese momento, las películas clásicas como *Dumbo* (1941), *Peter Pan* (1953) o *El libro de la selva* (1967) contendrían “un aviso que informará de las connotaciones racistas que se pueden observar y escuchar en las cintas antes de su emisión” (VV.AA. 2020). La advertencia se proyecta durante 10 segundos antes de la reproducción de tales filmes en la plataforma Disney+. Por lo tanto, no es de extrañar que las retraducciones de estos clásicos, a pesar de la necesidad de mantener la película lo más intacta posible, presenten variaciones en estos aspectos y hayan introducido ejemplos, como veremos en el siguiente apartado, de feminismo, de tolerancia hacia el colectivo LGBTQ+ y de convivencia interracial, algo también cada vez más presente, como mencionamos con anterioridad, en los estudios sobre LIJ.

La continua reconstrucción de los cuentos populares es algo que define este tipo de literatura. Como afirma Fernández (2021) en declaraciones recogidas en el periódico *El País* con respecto a la reescritura y reconstrucción de las historias clásicas:

Es un revisionismo constructivo, un semillero disparador de estímulos, que demuestra que estos arquetipos siguen hablando pero ya no dicen lo mismo, atravesados como están por el feminismo, la política de identidades y el talento de las, sobre todo, escritoras que se han propuesto darles la vuelta.

4. Métodos de retraducción audiovisual en el caso de Disney

De acuerdo con la diferenciación establecida por Hurtado Albir (2001: 266), en este último apartado expondremos los métodos de traducción que Disney ha seguido para retraducir sus clásicos. Cabe señalar que hablamos de “método” (y no “técnica” o “estrategia”, más ligadas al ámbito microtextual) porque, dada la naturaleza semiótica del presente análisis, consideramos que lo que se ha tomado en estos casos son opciones globales que recorren todo el texto audiovisual y que están relacionadas con la finalidad de la (re) traducción (Hurtado Albir 2001: 26). Por consiguiente, a nuestro juicio, los métodos de retraducción audiovisual empleados en este caso tienen que ver con cuestiones técnicas, comerciales o ideológicas.

4.1. Retraducción audiovisual mediante la mejora de medios técnicos

Este método consiste en reproducir el original de la manera más fiel posible, pero empleando medios técnicos novedosos, como el *live action* o las imágenes generadas por ordenador (CGI, por sus siglas en inglés). Este mimetismo no solo se aprecia a nivel argumental (los guiones mantienen muchas frases del original, además de la misma estructura) sino también a nivel fílmico, pues se conserva la banda sonora y se copian muchos de los fotogramas, escenas e incluso secuencias del original.

Ejemplo de ello es *La bella y la bestia* (Bill Condon 2017), cuya estrategia de promoción antes del estreno apelaba a la similitud con el original que Disney lanzó en 1991.



Imagen 1. Fotogramas comparados de *La bella y la bestia* (1991/2019)

Este método de retraducción alcanzó su culmen con *El rey león* (John Favreau 2019) en la que el grado de similitud con el original era altísimo y sobre la cual el crítico Jordi Costa escribía en 2019 para *El País*:

Esta nueva versión de *El rey león* cree necesario, por ejemplo, reproducir incluso movimientos de cámara del original para contar, esencialmente, lo mismo, con muy escasas variantes, pero con la arrogancia de quien cree estar corrigiendo un borrador, pero, en realidad, está degradando un trabajo excelente. La película de Favreau parece dirigida a aquel tipo de espectador

que considera que un buen dibujo es el que resulta más indistinguible de una fotografía.



Imagen 2. Fotogramas comparados de *El rey león* (1994/2019)

Cabe destacar que, a pesar de que el término utilizado para distinguir a estas nuevas versiones de sus originales es el de *live action*, en realidad, no siempre es esta técnica (la de la acción en vivo o la recurrencia a la imagen real) la que se emplea para realizar este tipo de películas. De hecho, en *La bella y la bestia* hay una mezcla de acción en vivo (la mayoría de los actores son personas) con la animación CGI (usada para los personajes fantásticos). Por su parte, *El rey león* es una película de imagen generada por computadora en su totalidad.

Este método de retraducción mediante la mejora de medios técnicos perseguía, obviamente, fines comerciales (ambas películas rompieron récords de recaudación en el momento de su estreno), pues el reclamo principal para el público era la posibilidad de volver a ver la película original pero adaptada técnicamente a los tiempos actuales. Dicho método se ha seguido empleando en todas las versiones siguientes, aunque la importancia que se le concede ha disminuido, como se verá a continuación.

4.2. Retraducción audiovisual mediante la incorporación de un director de renombre

Otro de los métodos de retraducción empleados por la productora (posiblemente, en reacción a las críticas recibidas por la sensación de vacío argumental que dejaban las perfectas reproducciones con medios técnicos de última generación de los originales) ha sido la de recurrir a directores de renombre que ofrecieran su peculiar versión del clásico. Este método de retraducción responde, una vez más, a motivos comerciales, pues en este caso el reclamo es la marca del director afamado.

La productora ya había optado por este método en 2010, cuando contrató a Tim Burton para que desarrollara su personal visión de *Alicia en el país de las maravillas*. En este caso, observamos una reinterpretación burtoniana en la que, a veces, resultaba difícil reconocer el original de 1951, sobre todo, a nivel estético. Sin embargo, esto no ha sucedido en las nuevas versiones *live action*, puesto que en estos casos ha vuelto a prevalecer la necesidad de reconocer en todo momento el original de Disney, probablemente, más en alusión al destinatario adulto que al niño o joven.

Tales son los casos de *Dumbo* (2019), de cuya dirección se ha encargado, de nuevo, Tim Burton; y de *Aladdin* (2019), dirigida por Guy Ritchie. Nos encontramos ante dos directores conocidos por sus singulares concepciones estéticas y por sus identitarias maneras de dirigir la cámara. No obstante, ambos (entendemos que por exigencias de la productora) se han mantenido fieles a la fotografía original, aunque sin abandonar su estilo personal.

De este modo, el más personal ha sido, una vez más, Tim Burton. *Dumbo* se divide en dos partes: la primera dura hasta el minuto 42, aproximadamente, y en ella, Burton reproduce de manera fiel (y, aunque resumida, completa) la película que Disney lanzó en 1941. La segunda parte es, precisamente, una segunda parte, pues el director se vale de los personajes nuevos y de la estética circense (ya más adaptada a su estilo personal) para elaborar, con *Dumbo* como protagonista, una nueva historia.



Imagen 3. Fotogramas comparados de *Dumbo* (1941/2019)



Imagen 4. Nuevos fotogramas de los nuevos personajes y argumentos de *Dumbo* (2019)

Por su parte, en *Aladdin*, Guy Ritchie se mantiene fiel a la estructura de la película, al guion (de nuevo, se reproducen frases completas del original) y también a muchos de los fotogramas y escenas del original de 1992. No obstante, la marca del director queda patente mediante la introducción de ciertos elementos estéticos que no habían aparecido hasta ahora, como el claro guiño que se realiza a las producciones de Bollywood o los inconfundibles movimientos de cámara, sello del director británico.



Imagen 5. Fotogramas comparados de *Aladdin* (1996/2019)



Imagen 6. Nuevos fotogramas, con guiños bollywoodianos, de *Aladdin* (2019)

4.3. Retraducción audiovisual mediante la actualización de valores sociales

Una característica que comparten, prácticamente, todas estas retraducciones audiovisuales es que en ellas se han producido variaciones, sobre todo, a nivel de (re)construcción de algunos personajes, que denotan una clara intencionalidad por parte de Disney de aceptar y transmitir los nuevos valores que componen la sociedad actual, sobre todo, en lo que respecta al feminismo y a la tolerancia en cuestiones de raza y orientación sexual. En palabras de Perera & Bautista (2019: 131), la industria Disney ha entendido la preocupación de la sociedad actual, por ejemplo, por aquellos valores relacionados con la educación igualitaria entre niños y niñas y ha decidido plasmar estas preocupaciones apostando “por nuevas heroínas con motivaciones y características acordes a los nuevos tiempos”. El objetivo es recuperar la función moralizante y didáctica (típica de la LIJ) de la que la productora siempre ha hecho gala. De este modo, mientras que, por una parte, se han eliminado todas las huellas machistas o xenófobas que se intuían en los clásicos originales (recordemos, de nuevo, la advertencia que incluye Disney+ antes de la proyección de muchos de ellos), en las retraducciones se da una mayor importancia a los roles femeninos (las mujeres adquieren más protagonismo y se ponen de relieve factores como la autonomía, la inteligencia e incluso la fuerza física) y la introducción de parejas interraciales u homosexuales, como se muestra en los siguientes ejemplos:

(1) En *La bella y la bestia* (Bill Condon 2017) hay variedad racial entre los habitantes del pueblo y el personaje de LeFou, interpretado por Josh Gad, es abiertamente homosexual.



Imagen 7. Le Fou es el primer personaje abiertamente homosexual de Disney

(2) En *La dama y el vagabundo* (Charlie Bean 2019) la acción tiene lugar en Nueva Orleans (en el original, la trama se desarrollaba en un pueblo del Medio Oeste americano), por lo que, de nuevo, nos encontramos con numerosos personajes de raza negra y los dueños de Reina, la perrita protagonista, son un matrimonio interracial. Cabe recordar que, de acuerdo con García de Toro (2020: 466), la manipulación ideológica es algo constante en la LIJ y que, entre los elementos más susceptibles de manipulación, destacan las referencias racistas, eliminadas en este caso con el fin de reflejar una sociedad multirracial.



Imagen 8. Los dueños de Reina son una pareja interracial en *La dama y el vagabundo* (2019)

(3) En *Aladdin* (Guy Ritchie 2019) se resalta el carácter independiente, culto y emprendedor de la princesa Jasmín. De nuevo, según Rodríguez Rodríguez (2020: 3), se han enfatizado “aquellos matices que puedan a ayudar a visibilizar todavía más si cabe la igualdad entre niños y niñas”. Asimismo, el personaje del genio atrapado en la lámpara que debe servir a

un amo y aspira a ser libre es interpretado por Will Smith, en clara alusión (y rebelión) a la esclavitud de los afroamericanos en Estados Unidos.



Imagen 9. Will Smith es el genio de *Aladdín* (2019)

5. Conclusiones

Las nuevas versiones de los clásicos de Disney son conocidas como versiones *live action*, aunque es importante destacar que muchas de ellas no recurren a esta técnica, sino a otras como la animación CGI. Sin embargo, la alusión al término de la acción en vivo hace referencia a la mejora, a nivel tecnológico, que han experimentado estas películas. A diferencia de los *remakes*, recreaciones o remedos (ya experimentados por la productora desde los años noventa del siglo pasado), estas nuevas películas, sobre todo, las lanzadas a partir de 2017, presentan una peculiaridad: la de su similitud, equivalencia y mimetismo con sus originales. Es por ello que podrían enmarcarse dentro de una nueva categoría y ser consideradas como retraducciones audiovisuales para el público infantil y juvenil.

La elección del término *retraducción* viene motivada por las numerosas características que estas nuevas versiones comparten con las retraducciones llevadas a cabo dentro del campo literario, debido a que trasgrede nociones básicas de los Estudios de Traducción, como la equivalencia, la (in)traducibilidad o los binomios TO/TM y traducción literal/traducción libre. Asimismo, guarda una estrecha relación con los conceptos de *intertextualidad* o *lecturabilidad* y ambas se desarrollan por las mismas causas, como el envejecimiento del original, la necesidad de volver a este, la creación de nuevos valores y, sobre todo, las razones comerciales.

Del mismo modo, también existen vínculos con la retraducción audiovisual, aunque esta solo se suele estudiar a nivel interlingüístico (y no semiótico, como aquí sucede) y se circunscriba a las modalidades del doblaje y el subtítulado. No obstante, se aprecia que en ambas el componente económico ejerce una gran presión, así como también es imperante la necesidad de adaptarse a los nuevos formatos de emisión que surgen en la industria audiovisual.

Por último, la presencia de un doble destinatario (niño y adulto) y de los cambios de valores que van teniendo lugar en la sociedad, rasgo definitorio que influye en las retraducciones de LIJ, también se aplica a las nuevas versiones *live action*.

Así, hemos comprobado que Disney retraduce sus clásicos, en primer (y más importante) lugar, por motivos meramente comerciales, pero también porque necesita modernizarlos técnicamente (de ahí el fenómeno del *live action*), porque quiere retornar al original y, de paso, poner de relieve su función canonizadora de historias infantiles y, por último, porque debe desterrar los valores sociales que se han quedado obsoletos y están mal vistos, para poder así introducir unos nuevos, más acordes con la realidad social, y sin olvidar, por tanto, su rol didáctico.

Tras analizar varias de estas películas a nivel semiótico, hemos podido establecer tres métodos de retraducción, los tres influidos enormemente por factores de tipo económico, ya que constituyen, en sí mismos, reclamos comerciales.

Dichos métodos son: (1) recurrir a los nuevos medios tecnológicos, con la intención de reproducir el original con la mayor fidelidad posible y hacerlo reconocible para la audiencia (adulto, sobre todo); (2) recurrir a un director

consagrado que, aunque respete, en mayor o menor medida, los rasgos de guion y fílmicos del original, ofrezca su particular visión del clásico y le aporte así alguna novedad; y (3) recurrir a la introducción, mediante la (re) construcción de algunos personajes, de nuevos valores sociales para, de nuevo, modernizar el clásico a nivel ideológico y recuperar la función moralizante y didáctica que siempre ha caracterizado a Disney. Y es que Disney, de acuerdo con Perera & Bautista (2019: 133), quiere seguir generando impacto “en la conformación de la cultura en la que estamos inmersos”, por lo que “no le basta con presentar productos cargados de intención como si fueran simples objetos de entretenimiento”. De ahí que necesite adaptarse, actualizarse y, en definitiva, retraducirse a los tiempos que corren.

Referencias bibliográficas

- ALVSTAD, Cecilia. (2018) “Children’s literature.” En: Washbourne, Kelly & Ben Van Wyke (eds.) 2018. *The Routledge handbook of literary translation*. London: Routledge, pp. 159-180.
- BASNETT, Susan. (1991) “Translating for the Theatre: the case against performativity.” *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 4:1, pp. 99-111.
- BENSIMON, Antoine. (1990) “Présentation.” *Palimpsestes* 13:4, pp. ix-xiii.
- BERMAN, Paul. (1990) “La retraducción comme espace de la traduction.” *Palimpsestes* 13:4, pp. 1-7.
- BRUGUÉ, Lydia & Auba Llompart. (2020) “The strongest of the fairies. Reworking gender and villainy in Walt Disney’s *Maleficent*.” En: Brugué, Lydia & Auba Llompart (eds.) 2020. *Contemporary fairy-tale magic: subverting gender and genre*. Leiden & Boston: Brill, pp. 107-115.
- BYWOOD, Lindsay. (2019) “Testing the retranslation hypothesis for audiovisual translation: the films of Volker Schlöndorff subtitled into English.” *Perspectives* 27: 6, pp. 815-832.
- CHAUME VARELA, Frederic. (2007) “La Retraducción de textos audiovisuales: Razones y repercusiones traductológicas.” En: Zaro Vera, Juan Jesús & Francisco Ruis Noguera (eds.) 2007. *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 35-48.
- CHAUME VARELA, Frederic. (2012) *Audiovisual translation: dubbing*. New York & London: Routledge.

- CHAUME VARELA, Frederic. (2018) "The retranslation and mediated translation of audiovisual content in multilingual Spain: reasons and market trends." *Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari* 16, pp. 10-26.
- CHESTERMAN, Andrew. (1997) *Memes of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- COSTA, Jordi. (2019) "El rey león: Hiperrealismo criminal." *El País*, 19/07/2019. Versión electrónica: <https://elpais.com/cultura/2019/07/17/actualidad/1563355221_420869.html >
- DESMET, Mieke. (2001) "Intertextuality/intervisuality in translation: the Jolly Postman's intercultural journey from Britain to the Netherlands." *Children's Literature in Education* 32:1, pp. 31-43.
- DU-NOUR, Miriam. (1995) "Retranslation of children's books as evidences of changes of norms." *Target* 7:2, pp. 327-346.
- ECO, Umberto. (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- FERNÁNDEZ, Laura. (2021) "Érase otra vez: cómo transformar (para bien) los cuentos de hadas." *El País* 25/05/2021. Versión electrónica: <<https://elpais.com/babelia/2021-05-25/erase-otra-vez-como-transformar-para-bien-los-cuentos-de-hadas.html> >
- GAMBIER, Yves. (1994) "La Retraduction, retour et détournement." *Meta* 39:3, pp. 413-417.
- GARCÍA DE TORO, Cristina. (2020) "Translating children's literature: a summary of central issues and new research directions." *Sendebarr* 31, pp. 461-478.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Rocío. (2018) "De los Grimm al español neutro de la 'factoría' Disney: retraducciones, canon y atenuaciones de Blancanieves a ambos lados del Atlántico." En: Peña, Salvador & Juan Jesús Zaro Vera (eds.). 2018. *Traducir a los clásicos: entornos y transformaciones*. Granada: Comares, pp. 39-56.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- KOSKINEN, Kaisa & Outi Paloposki. (2010) "Retranslation." En: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins, vol. 1, pp. 294-298.
- LORENZO, Lourdes. (2014) "Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil." *Trans* 18, pp. 35-48.
- MARCELO WIRNITZER, Gisela & Juan R. Morales López. (2015) "Niveles funcionales en traducción audiovisual. La aventura de traducir *Las aventuras de*

- Tadeo Jones.” En: Bazzocchi, Gloria & Raffaella Tonin (eds.) 2015. *Mi traduci una storia? Riflessioni per la traduzione per l’infanzia e per ragazzi*. Bologna: Bononia University Press, pp. 213-231.
- OITTINEN, Riitta. (2000) *Translating for children*. New York: Garland.
- O’ SULLIVAN, Emer. (2013) “Children’s literature and translation studies.” En: Millán, Carmen & Francesca Bartrina (eds.) 2013. *The Routledge handbook of translation studies*. London: Routledge, pp. 451-463.
- PALOPOSKI, Outi & Kaisa Koskinen. (2004) “A thousand and one translations: revisiting retranslation.” En: Hansen, Gyde; Kirsten Malmkjaer & Daniel Gile (eds.) 2004. *Claims, changes and challenges in translation studies*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 27-37.
- PASCUA FEBLES, Isabel. (2020) *Traducción y género en el cine de animación. Un diálogo alrededor del mundo*. Las Palmas: ULPGC.
- PERERA SANTANA, Ángeles & Andamana Bautista García. (2019) “Las princesas Disney y su huella en los cuentos actuales. Nuevos modelos para nuevos tiempos.” *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 17, pp. 131-150.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Beatriz María. (2020) “Cuestiones de igualdad de género en las traducciones al español y al gallego de *The Boy in the Dress* (David Walliams).” *Tonos Digital* 39, pp. 1-18.
- TATAR, Maria. (2012) *The annotated Brother Grimm. The bicentennial edition*. New York: Norton and Company.
- TOURY, Gideon. (1995) *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- VV. AA. (Redacción del periódico La Vanguardia). (2020) “Disney añade un aviso de racismo en películas clásicas como *Dumbo* o *Peter Pan*.” *La Vanguardia* 16/10/2020. Versión electrónica: <<https://www.lavanguardia.com/cribeo/cultura/20201016/484108761613/disney-anade-aviso-racismo-peliculas-clasicas-dumbo-peter-pan.html>>
- VENUTI, Lawrence. (2004) “Retranslations. The creation of value.” En: Faull, Katherine M. (ed.) 2004. *Translation and culture*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 25-38.
- ZARO VERA, Juan Jesús. (2007) “En torno al concepto de Retraducción.” En: Zaro Vera, Juan Jesús & Francisco Ruis Noguera (eds.) 2007. *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 21-34.

ZANOTTI, Serenella. (2015) “Analysing redubs: motives, agents and audience response.” En: Díaz Cintas, Jorge & Rocío Baños Piñero (eds.) 2015. *Audiovisual translation in a global context: mapping an ever-changing landscape*. Basingstoke & New York: Palgrave MacMillan, pp. 110-139.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ es licenciada y doctora (con mención internacional) en Traducción e Interpretación por la Universidad de Málaga. Su tesis *La traducción de la música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones* recibió en 2014 el Premio Extraordinario de Doctorado. Como becaria FPU trabajó en el perfil lingüístico de italiano del Departamento de Traducción e Interpretación. Desde 2018 es Profesora Ayudante Doctora del perfil lingüístico de alemán en el Departamento de Traducción e Interpretación de la UMA.

Ha realizado estancias de investigación en Roma, Cambridge y Londres. Ha trabajado como traductora literaria. Destacan sus traducciones al español de algunos cuentos de Lydia Davis, publicados en la revista GRANTA en español.

Sus lenguas de trabajo son el inglés, el italiano y el alemán y sus líneas de investigación se centran en la traducción humanística, el español neutro, la TAV, la traducción de LIJ y la traducción de canciones.

ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ has a degree and a PhD in Translation and Interpreting by the University of Málaga. Her thesis *The translation of the Italian music of the sixties in Spain: translations, versions, recreations, songs* was awarded in 2014 with the Premio Extraordinario de Doctorado. As a research fellow, she worked in the Department of Translation and Interpreting (Italian). Since 2018, she is a university lecturer in the Department of Translation and Interpreting from the UMA (German).

She has been visiting researcher in Rome, Cambridge and London. She has translated into Spanish some tales by Lydia Davis which have been published by the Spanish Granta Literary Magazine.

She works with English, Italian and German and her areas of research are Humanistic Translation, Neutral Spanish, AVT, Young and Children Literature Translation and Song Translation.