

La traducción de canciones en el cine de animación.

Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de *Let it go*

Résumés

Cette contribution explore les différentes stratégies et choix adoptés lors de la traduction de chansons au cinéma. Si dans les films en prise de vue réelle les chansons sont souvent sous-titrées, dans le cinéma d'animation le doublage est le mode de traduction audiovisuelle habituel car les enfants, grands amateurs de ces films, n'ont pas complètement développé la compétence de la lecture. L'élaboration de paroles « chantables » et le respect des conventions du doublage obligent le traducteur à faire des choix en tenant compte des plans visuel, musical et linguistique du texte. L'analyse des versions espagnole, française et italienne de *Let it go*, succès planétaire extrait du film Disney *La Reine des Neiges* (2013), nous montre quelques exemples des approches et priorités des adaptateurs.

This paper explores the different strategies and choices made when translating songs for the cinema. Whereas songs in live-action films are usually subtitled, the standard audiovisual translation mode used in animated films is dubbing, mainly because young cinemagoers are the main audience of these films and their reading skills are not completely developed. The creation of a « singable » lyric and the respect for dubbing conventions oblige the translator to make choices taking into account the visual, musical and linguistic dimensions of the text. The analyses of the Spanish, French and Italian versions of *Let it go*, global hit from Disney's *Frozen* (2013), reveal some of these approaches and translators' priorities.

Mots-clés : Traduction audiovisuelle, doublage, traduction de chansons, films pour enfants, animation.

Keywords: Audiovisual Translation, Dubbing, Song Translation, Children Films, Animation.

Desde los comienzos del cine, la música ha jugado un papel esencial en la creación, difusión y recepción de las obras cinematográficas. Ya en las primeras proyecciones del cine mudo, los diálogos llegaban al espectador en forma

de intertítulos insertados directamente en la película (Chaume, 2004: 42) mientras un músico acompañaba en directo las imágenes enfatizando el dramatismo fílmico (Comes, 2010: 185). En la transición al cine sonoro, la música siguió siendo fundamental a la hora de establecer el ambiente y el tono de las películas, especialmente en el cine de animación, donde la imagen se subordinaba al sonido y no al contrario. Así, la realización de la serie de cortometrajes *Silly Symphonies* (1929-1939) comenzaba, en primer lugar, con la grabación de la música y los efectos sonoros en una banda sonora provisional, que después utilizaban los animadores como referencia para el desarrollo narrativo y el marcaje de los tiempos, un proceso que sigue vigente hoy en día debido a la carencia de sonido directo en este tipo de cine (Beauchamp, 2005: 43).

Tanto en comedias musicales donde la música es protagonista y diegética (Lluís, 1995: 172) como en filmes en los que las canciones son incidentales y tienen un papel secundario, el cine de animación y la música siempre han ido de la mano. El efecto de familiarización en el público es tal que nos resultaría extraño ver una película de dibujos que no tuviera ningún tipo de música (Brugué, 2013: 136). Esto es especialmente manifiesto en películas de animación dirigidas al público infantil, ya que éstas suelen incluir canciones y números musicales, muy apreciados por los niños (Rodríguez y Melgarejo, 2009: 174). Al trasladarse a otras lenguas y culturas, estos filmes y sus canciones se someten a un proceso de traducción audiovisual (TAV) que permite al público meta disfrutar de la película en su lengua materna.

En este artículo se describen los diferentes aspectos que influyen en la traducción de canciones (TC) en el cine de animación. Para ello, tras un breve repaso a la literatura académica sobre TAV y TC, y siguiendo la metodología propuesta por Chaume (2004, 2012), abordaré el análisis descriptivo de las versiones española, francesa e italiana de *Let it go*, secuencia musical de la película de Disney *Frozen: el reino del hielo* (2013). La observación de los parámetros macroestructurales muestra una misma estrategia de traducción en todas las versiones (doblaje), mientras que el análisis del nivel interno refleja distintas elecciones microtextuales en las que priorizan unos aspectos sobre otros. Dado que las lenguas estudiadas son similares en estructura y vocabulario, las soluciones adoptadas en cada versión permitirán comparar las distintas maneras de enfrentarse a la traducción en condiciones relativamente parecidas (Franzon, 2005: 275).

Traducción de canciones y traducción audiovisual

A pesar de tratarse de una actividad en uso prácticamente desde el nacimiento del lenguaje, la traducción no consiguió establecerse como disciplina académica propia hasta bien entrado el siglo xx. De hecho, sólo con la consolidación de la Traductología entre los años setenta y noventa del pasado siglo se dejó de considerar como un simple ejercicio lingüístico y los estudiosos se lanzaron a la clasificación y descripción de las diferentes variedades de traduc-

ción (Hurtado, 2001: 19). Una de éstas es la TAV, empleada en los medios audiovisuales a través de numerosas modalidades como el doblaje, la subtitulación o las voces superpuestas –por citar tres de las más extendidas¹– y actualmente una de las locomotoras de los Estudios de Traducción (Chaume, 2012: 159). Una de sus características definitorias es que el proceso de trabajo no se limita a la traducción de un texto por una persona, sino que requiere la intervención adicional de varios profesionales, tales como el director de doblaje o subtitulación, ajustadores, dialoguistas, actores de doblaje, etc. (Mayoral, 2001: 35)².

Sin embargo, la verdadera peculiaridad de la TAV nace de la especificidad del texto audiovisual (TA), un tipo de texto que « se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico » (Chaume, 2004: 15). Siguiendo esta definición, algunos autores no dudan en considerar la canción como un TA, pues la música por sí sola suele evocar ciertas escenas e imágenes visuales (Susam-Sarajeva, 2008: 190). La TAV, por tanto, « may appear as the obvious branch of translation studies where translation and music should be researched » (*idem*).

Ahora bien, no todos los investigadores en TAV disponen de conocimientos musicales, ni todos se interesan por la TC si no existe un componente visual (*idem*), por lo que, a pesar de su incremento en los últimos años³, el desarrollo de la investigación en TC pasa por la necesidad de una amplia cooperación interdisciplinaria (Kaindl, 2005: 259), algo que ya reclamaba Mayoral (2001: 44) para la TAV. Y es que el estudio del doblaje y la subtitulación –así como el de una canción– desde una perspectiva meramente lingüística resulta insuficiente, pues implica aislar los diálogos de una película y focalizar la atención exclusivamente en el código lingüístico de la traducción, dejando de lado el resto de códigos que influyen en la creación del TA (Díaz Cintas, 2004: 31).

En cierta medida, las metodologías que exploran las distintas dimensiones de los textos audiovisuales, tanto lingüísticas como extralingüísticas, ponen de manifiesto dicha cooperación en la TAV, pudiendo trasladarse sin dificultad a la TC. Entre ellas, destaca el modelo de análisis integrador de Chaume (2004: 165; 2012: 177) especialmente relevante para este artículo por tener un enfoque cinematográfico. Este modelo presenta los factores que influyen en la traducción del TA estructurados en dos niveles, externo e interno. En el nivel externo se sitúan los factores extratextuales (*socio-históricos, profesionales, del proceso de comunicación y de recepción*) y en la parte interna encontramos dos tipos de problemas: problemas generales de traducción (*lingüístico-contrastivos, de registro y dialectales, pragmáticos y semióticos*) y problemas específicos de TAV (relativos a los códigos *lingüístico, paralingüístico, musical, de efectos especiales, de coloca-*

1 Cf. Chaume (2004: 32-39), entre otros, para profundizar en el panorama actual de modalidades de TAV.

2 Cf. Le Nouvel (2007: 33-76), entre otras referencias, para un repaso a los profesionales que intervienen en la cadena de doblaje en la actualidad.

3 Cf. Susam-Sarajeva (2008), Gorfée (2005) o Minors (2013), entre otros, para un estado de la cuestión en la TC.

ción del sonido, iconográfico, fotográfico, de planificación, de movilidad, gráficos y sintácticos).

Los elementos del nivel externo influyen en las *estrategias* (técnicas empleadas en el nivel macroestructural) y *elecciones* (soluciones lingüísticas en el nivel microtextual) de traducción (Di Giovanni, 2008: 296), mientras que los problemas generales de traducción y los específicos de TAV interaccionan entre sí. En los siguientes epígrafes se exponen las estrategias habituales y los parámetros que guían las elecciones en el ámbito cinematográfico de la TC.

Estrategias de traducción de canciones en el cine

Franzon (2008: 374) describe las cinco prácticas más extendidas en la TC: 1) no traducción; 2) traducción de la letra sin tener en cuenta la música; 3) creación de una nueva letra respetando la música, pero sin conexión aparente con el texto original; 4) traducción de la letra y consecuente adecuación de la música, llegando incluso a requerir la composición de una nueva partitura; 5) traducción y adaptación completa del texto meta a la música⁴. Dependiendo del encargo de traducción se opta por una u otra técnica, o bien por una combinación de varias, dando prioridad a la letra en unas ocasiones, a la música en otras, o tratando de encontrar el equilibrio perfecto entre ambas. Según el autor, el propósito o *skopos* de la canción es lo que determina la estrategia, pues ésta será distinta si únicamente se desea conocer el significado de la letra, si se va a publicar en un libreto, o si será interpretada posteriormente (*ibíd.*: 374).

En el caso del cine, Chaume apoya esta tesis y señala que la elección de la estrategia va ligada a la función que desempeña la canción dentro de la película⁵. Así, las canciones que tienen relación con la trama de la película se suelen traducir, para que el público meta tenga acceso a la información que ofrece la letra (Chaume, 2012: 104). Es lo que sucede en los musicales, si bien la importancia de la letra variará dependiendo del tipo de número musical y de su dimensión: si se trata de un soliloquio⁶, o una canción al unísono entre dos o más personajes, el traductor goza de mayor visibilidad, mientras que en un diálogo o monólogo dirigido a otros personajes lo esencial es la interpretación e inte-

4 La estrategia 3 se suele descartar para la TC de cine, pues la confluencia de los diferentes códigos, especialmente el iconográfico, suele estar vinculado al sentido de la letra. Asimismo, la opción 4 requiere modificaciones casi imposibles de realizar en una película, pues los estudios de doblaje trabajan con las denominadas versiones internacionales (VI). Éstas contienen todos los efectos musicales y de sonido de la versión original (VO), salvo los diálogos y las canciones que van a doblarse (Le Nouvel, 2007: 14). Por esta razón, la canción se adecua al metraje establecido y a las restricciones de planificación y escenificación del material.

5 A pesar de que la estrategia macroestructural influye posteriormente en las elecciones que se adoptan en el nivel microtextual, la decisión de traducir o no (y cómo) un pasaje musical suele escapar con frecuencia al poder del traductor y se encuentra habitualmente en manos de productores y distribuidores, que privilegian el aspecto económico sobre el artístico y el traductológico (Di Giovanni, 2008: 310; Comes, 2010: 193).

6 Meditación interior en la que un personaje en solitario formula sus pensamientos en voz alta para presentarse ante la audiencia (Franzon, 2005: 272). En Broadway, el soliloquio musical se conoce como *I want song*, una canción que aparece en el primer acto de la obra en la que el personaje principal expresa sus deseos y objetivos para el resto de la función (Collis, 2012: 217).

racción de los actores (Franzon, 2005: 272). Con todo, dejar una canción sin traducir es una práctica bastante corriente en muchos países dobladores, sobre todo en películas que incluyen temas no originales, como las canciones pop (Franzon, 2008: 378). En estos casos se mantiene la versión original aunque, en ocasiones, el actor de doblaje en lengua meta canta la misma canción en la lengua original para evitar un cambio de voz en el doblaje (Comes, 2010: 187).

Entonces, ¿de qué manera se traducen las canciones en el cine? Los « procesos » habituales incluyen la subtítulos y el doblaje (Comes, 2010: 187). Precisamente, la segunda de las opciones de Franzon se presenta en el cine gracias a los subtítulos, que suelen focalizarse en restituir el sentido de la letra y dejar a un lado las características músico-poéticas de la canción, tales como la rima o la repetición (Franzon, 2008: 379), si bien sí se tienen en cuenta las pausas y que el subtítulo coincida con los versos pronunciados en cada momento (Chaume, 2004: 203). Esta modalidad es una de las más frecuentes incluso en países preferentemente dobladores. De hecho, en algunos de ellos la norma ha evolucionado con el tiempo y las canciones que antes se doblaban ahora se subtítulan, hasta el punto que «in the case of plot-related songs, subtitling is now the preferred mode of translation» (Chaume, 2012: 104)⁷.

Por último, la modalidad de doblaje –que equivale a la última opción de Franzon– no es muy frecuente en el panorama cinematográfico actual y se reduce prácticamente a productos para niños y de ámbito familiar, como los filmes de animación (*ibid.*: 104)⁸. En estos filmes no se suele recurrir a los subtítulos para traducir las canciones, pues el público potencial está formado en su mayoría por niños que no han desarrollado por completo sus habilidades de lectura (Agost, 1999: 85), por lo que se doblan o no se traducen. Lorena Brancucci, letrista de Disney en italiano, defiende sin reservas la traducción de canciones infantiles para evitar la exclusión y la decepción del niño al no recibir el mensaje. El doblaje le permite, además, aprender divirtiéndose:

Le canzoni sono, da sempre, uno dei metodi più utilizzati per far sì che, nella delicata mente di un bambino, un messaggio resti più impresso e sia più semplice da capire. Il bambino che ascolta la canzone, impara il testo e recepisce il messaggio in esso contenuto, prima ancora di accorgersi che sta imparando qualcosa e, oltre tutto, lo fa divertendosi.⁹

7 Las normas de TAV, propias de una sociedad y de un período histórico concreto, han dado pie a distintas estrategias en cuanto a la traducción de pasajes musicales. Di Giovanni, por ejemplo, distingue hasta cuatro estrategias a nivel macroestructural en la adaptación de comedias musicales en Italia: doblaje de diálogos y canciones, subtítulos de diálogos y canciones, técnica mixta (diálogos doblados y canciones subtítuladas) y traducción parcial (diálogos doblados y canciones sin traducir) (Di Giovanni, 2008: 300).

8 No obstante, en países mayoritariamente dobladores como Francia, también es fácil encontrar canciones dobladas en televisión: Bosseaux (2008) analiza la traducción francesa de un capítulo musical de la serie *Buffy, cazavampiros* (1997-2003) que se dobló para su emisión en abierto.

9 Entrevista a Lorena Brancucci, letrista de *Frozen* en italiano (consulta el 16.12.2014): <http://imperodisney.com/2014/01/23/intervista-a-lorena-brancucci-paroliera-ed-adattatrice-delle-canzone-disney/>.

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

La traducción para ser cantada: parámetros y elecciones

Di Giovanni (2008: 309) constata que « the current practice of audiovisual translation, in Italy as well as in most other Western countries, is such that the more invisible the translator the more fluent –and successful– the audio-visual translated text will be ». Alcanzar esta situación de invisibilidad y que la experiencia cinematográfica del espectador sea lo más agradable posible es, según la autora, una de las preocupaciones primarias de la industria del cine y la televisión. En la TC, para conseguir que la audiencia crea que han sido compuestas inicialmente en su idioma, Low (2003: 92) propone su *Principio del Pentatlón*, una estrategia a modo de manual basada en cinco criterios (cantabilidad¹⁰, significado del texto, fluidez, ritmo y rima) que el traductor debe tener en cuenta y saber compensar entre sí.

Aunque la necesidad de mantener métrica, ritmo y rima convierte a la TC en una práctica similar a la traducción poética (Comes, 2010: 189), « the practical task of translating songs is impossible without taking some liberties » (Low, 2003: 92). El traductor debe ser flexible y permitir desviaciones en su texto, aún a riesgo de comprometer uno o varios parámetros, para evitar pérdidas graves de traducción en el resto de áreas (*ibíd.*: 101). Es más, Low estima que « a judicious approach to liberties can open the door to better translations » (*ibíd.*: 92) y pone de ejemplo las canciones con repeticiones: el traductor – « rigid or unthinking » – que utiliza siempre la misma fórmula mantiene la estructura repetitiva de la canción, mientras que aquél – « more flexible » – que emplea una forma diferente cada vez enriquece semánticamente el texto meta (Low, 2005: 191).

El significado, sobre todo si la canción aporta información a la trama, es especialmente relevante en el cine, al igual que la elaboración de un discurso fluido que evite frases que no suenen naturales y conceptos incomprensibles (Low, 2003: 95). Precisamente, el doblaje tiende a emplear un tipo de lenguaje artificial que combina elementos del discurso oral en un mensaje escrito y donde las restricciones visuales obligan a utilizar expresiones carentes de naturalidad. Esta «oralidad prefabricada» (Chaume, 2004: 170) «has a rather lim-

10 Cualidad de una canción para ser cantada. Este concepto va ligado a la capacidad del texto para ser interpretado, por lo que hay que considerar que la velocidad de canto de un texto nunca es igual a la de lectura (Low, 2003: 93). Según Franzon (2008: 390), para que una letra se pueda cantar, la dimensión prosódica, poética y semántico-reflexiva del texto deben corresponderse con la música.

ited range of vocabulary, recurrent syntactic and grammatical structures, regularly repeated, limited figures of speech, as well as syntactic and semantic Anglicisms» (Von Flotow, 2009: 91) y Low estima que debe limitarse su uso en la TC para garantizar una inmediata comprensión, pues «a singable translation is not worth making unless it is understood while the song is sung» (Low, 2003: 95).

Respecto a la rima, Low recuerda que es sólo un factor en juego y que el traductor puede optar por modificarla (pasar de consonante a asonante, desplazarla...) o incluso eliminarla si considera que pone en peligro otros criterios, como el significado (*ibíd.*: 96) o la fluidez, como pone de manifiesto Cortés (2005: 78):

La rima es un efecto auditivo importante a tener en cuenta por el traductor de poesía sin música, pero el traductor de canción no debe buscar una rima en su texto, sino adaptar el texto a la música que por sí misma impondrá una rima y un ritmo. La búsqueda de la rima lleva a menudo a una sintaxis complicada y a un uso de términos inapropiado.

En cuanto al ritmo, se diferencia entre la cantidad silábica (Chaume, 2004: 204) y el acento musical que puede, o no, corresponder con el acento lingüístico de una palabra. Cortés (2005: 78) distingue cuatro técnicas para esta tarea: *mimetismo absoluto*, cuando se emplea el mismo número de sílabas que el original y se colocan los acentos en el mismo lugar; *mimetismo relativo*, cuando el número de sílabas es igual al original, pero los acentos (tanto musicales como lingüísticos) se desplazan si es necesario; *alteración silábica por exceso* y *alteración silábica por defecto*, cuando hay más o menos sílabas que en el original, sin modificar por ello el ritmo.

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

Metodología y corpus

224 | Siguiendo el esquema descriptivo propuesto por Chaume (2004, 2012), analizaré a continuación las versiones de *Let it go* en español (*Suéltalo*), francés (*Libérée, délivrée*) e italiano (*All'alba sorgerà*)¹¹. La primera parte del análisis se realiza antes de examinar el TA « simply by observing the situation in which the text is used » (Chaume, 2012: 167). De esta forma, es posible inferir la estrategia adoptada mediante la identificación de los factores externos que influyen en cada versión: *factores del proceso de comunicación* (autor original, género y tipo de producto, el público al que se dirige, cómo se han traducido productos similares), *profesionales y de recepción*. En la segunda parte del análisis me detendré en los aspectos más relevantes del nivel interno, con ejemplos del peso de los diferentes códigos de significación en las decisiones de traducción. Además, para el propósito de este trabajo se han incluido dentro del código musical los parámetros identificados por Low (2003: 92) pues, como señala Bosseaux (2008: 345), éstos también pueden aplicarse al comentario de traducciones desde un enfoque descriptivo.

El corpus elegido, *Let it go*, es uno de los nueve números musicales de *Frozen: el reino del hielo* (2013), película de animación por ordenador de Disney dirigida por Chris Buck y Jennifer Lee. Libre adaptación del relato intemporal de Andersen *La reina de las nieves*, cuenta la historia de dos hermanas, Elsa y Anna, princesas en el ficticio reino escandinavo de Arendelle en el siglo XIX. La mayor, Elsa, posee la sorprendente habilidad de crear hielo y nieve con sus manos, un don mágico e inestable a la vez. Tras poner en peligro la vida de su hermana, sus padres la obligan a controlar y contener –casi siempre en vano– este poder sobrenatural y a reducir al mínimo cualquier contacto con el exterior, por lo que su personalidad se torna esquiva y huraña. Sin embargo, el día de su coronación el pueblo descubre accidentalmente su verdadera naturaleza y se ve obligada a escapar hacia las montañas, congelando y condenando al reino a un invierno eterno. Sola y libre por fin, a través del número musical despliega su habilidad, construye un palacio de hielo y se convierte en la Reina de las Nieves.

De esta forma, la importancia de la canción en la película es muy significativa, pues marca la transformación personal de la protagonista. La guionista Jennifer Lee reconoce que se trata del punto central sobre el que pivota todo el filme, hasta el punto que la trama y el personaje cambiaron radicalmente cuando se compuso la canción (Lowman: en línea). Se trata de un soliloquio que la protagonista comienza con aire compungido, al no haber podido contener la maldición, y termina completamente liberada, dando rienda suelta a su creatividad. Asimismo, los numerosos premios obtenidos, entre los que destaca el Óscar a la mejor canción original de 2013, las ventas de la banda sonora y el efecto viral desatado en plataformas como *Youtube* o *Spotify* a raíz del estreno del filme dan fe del éxito planetario de esta canción (Knopper: en línea). Su

11 En la filmografía se incluyen vínculos a las diferentes versiones en *Youtube* y a sus respectivas fichas de doblaje.

relevancia tanto dentro como fuera de la película me lleva a la elección de esta secuencia para el análisis traductológico.

Nivel externo y macroestructura

Respecto a los factores del proceso de comunicación, el filme es una comedia musical que sigue el patrón clásico de las películas del estudio que tanto éxito le reportaron en la década de los noventa. Así, el hecho de que los musicales Disney siempre se doblen en los países de las tres versiones analizadas, y consecuentemente sea lo esperado tanto por el cliente como por los espectadores potenciales, explica en parte la elección del doblaje como estrategia de traducción para las canciones del filme. Inspiradas en el género musical de Broadway, las canciones de estas películas no son simples divertimentos fuera de contexto, sino que sirven para expresar los sentimientos de los personajes y permiten que la trama avance. Asimismo, su vínculo con el teatro no es exclusivamente una cuestión de forma: los compositores y letristas de estas películas proceden con frecuencia de la escena teatral neoyorquina, como es el caso de Robert Lopez y Kristen Anderson-Lopez, autores de las canciones de *Frozen*, y de muchos actores como Idina Menzel, intérprete original de *Let it go*. Análogamente, el papel de Menzel en las versiones analizadas lo desempeñan cantantes y actrices familiarizadas también con el teatro musical y el doblaje de filmes animados en sus respectivos países: Gisela (VE), Anaïs Delva (VF) y Serena Autieri (VI).

Por lo que respecta a los factores profesionales, Disney es famosa por el esmero que demuestran sus doblajes, donde suele imponer una serie de condiciones desde la casa madre que normalmente conducen a una mayor calidad en el producto final (Zabalbeascoa, 2000: 27; Di Giovanni, 2008: 308). Así, desde hace algunos años el departamento *Disney Character Voices International* se encarga de supervisar todas las adaptaciones extranjeras de sus largometrajes (Valoroso, 2010: 333). Según Brugué (2013: 188), la TC suele encargarse a un letrista distinto del traductor principal de la película. Muchas veces, este último puede ofrecer un borrador literal con el mensaje original y que después adapta el letrista a la versión definitiva en la que se tienen en cuenta aspectos como la métrica, el ajuste del doblaje y las imágenes. Éste es el caso de la VE y la VI de *Let it go*, donde las traductoras Lucía Rodríguez y Fiamma Izzo realizaron una traducción en bruto como base para el trabajo de los letristas Alejandro Nogueras y Jacobo Calderón (VE) y Lorena Brancucci (VI). Otro procedimiento es el que se llevó a cabo para la versión francesa, donde Houria Belhadji se encargó de traducir tanto los diálogos como las canciones.

Las características de los espectadores potenciales también influyen en las decisiones de traducción. La audiencia de *Frozen* es principalmente familiar, lo que significa que los niños deben comprender sin problemas las canciones y los diálogos, sin por ello poner en peligro las expectativas cinematográficas de los adultos. Esto es así porque, aunque el público infantil sea el principal espectador del cine de animación comercial, son los adultos quienes acompañan al

niño al cine, determinando así su éxito o fracaso (Shavit, 1986: 64). Para captar su atención, estos filmes incluyen pequeños guiños, dobles sentidos o referencias dirigidas al público adulto que éste espera ver reflejadas en la traducción (Zabalbeascoa, 2000: 22). En esta línea, el ajuste de las sincronías es también « di primaria importancia »¹², sobre todo en el caso de *Frozen* pues, gracias a la pantalla de cine y al acabado hiperrealista de las técnicas de animación por ordenador, los movimientos de los personajes se distinguen con mayor detalle.

Nivel interno y elecciones microtextuales

Doy paso ahora a un análisis más específico sobre algunas elecciones de traducción en el nivel microtextual, para el que se han seleccionado las dos primeras estrofas y el estribillo, por ser las partes que definen el tono de la canción. Para una mejor comprensión, se han numerado los versos y la rima se marca con una letra precedida de una cifra que señala el número de sílabas. Por su parte, el ritmo se representa subrayando la sílaba tónica y separando la cesura del verso, como aconseja Comes (2010: 192).

Ejemplo 1			
VO		VE	
1	The <u>snow</u> glows <u>white</u> / on the <u>mountain</u> tonight,	10A	La <u>nieve</u> brilla / esta <u>noche</u> aquí <u>más</u>
2	not a <u>footprint</u> / to be <u>seen</u> .	7B	ni <u>una</u> huella / queda <u>ya</u> .
3	A <u>kingdom</u> of <u>isolation</u> / and it <u>looks</u> like I'm the <u>queen</u> .	15B	<u>Soy</u> la reina <u>en un</u> <u>reino</u> / de <u>aislamiento</u> y <u>soledad</u>
4	The <u>wind</u> is <u>howling</u> / <u>like</u> this <u>swirling</u> <u>storm</u> inside.	12A	El <u>viento</u> <u>aúlla</u> / y se <u>cuela</u> en <u>mi</u> interior.
5	<u>Couldn't</u> keep it <u>in</u> / <u>Heaven</u> <u>knows</u> I <u>tried</u> .	10A	Lo <u>quise</u> <u>contener</u> / pero <u>se</u> <u>escapó</u> .
6	Don't <u>let</u> them <u>in</u> / don't <u>let</u> them <u>see</u> .	8C	No <u>dejes</u> <u>que</u> / <u>sepan</u> de <u>ti</u>
7	<u>Be</u> the <u>good</u> girl / you <u>always</u> <u>have</u> to <u>be</u> .	10C	<u>Que</u> no <u>entren</u> / <u>siempre</u> me <u>dijo</u> a <u>mí</u> .
8	<u>Conceal</u> , don't <u>feel</u> / don't <u>let</u> them <u>know</u> .	8D	No <u>has</u> de <u>sentir</u> / no <u>han</u> de <u>saber</u>
9	Well, <u>now</u> they <u>know</u> !	4D	¿Ya <u>qué</u> <u>más</u> <u>da</u> ?
VF		VI	
1	L'hiver s'installe / doucement dans la <u>nuît</u>	10-	La <u>neve</u> <u>che</u> cade / <u>sopra</u> di <u>me</u> ,
2	La <u>neige</u> est <u>reine</u> / à son <u>tour</u>	7A	<u>copre</u> tutto / col suo <u>oblio</u> ,
3	Un <u>royaume</u> de <u>solitude</u> / ma place <u>est là</u> pour toujours	14A	in <u>questo</u> <u>remoto</u> <u>regno</u> / la <u>regina</u> sono io.
4	Le <u>vent</u> qui <u>hurle</u> en <u>moi</u> / ne <u>pense</u> plus à <u>demain</u>	12B	Ormai la <u>tempesta</u> / <u>nel</u> mio <u>cuore</u> irrompe già,
5	Il est bien trop <u>fort</u> , j'ai lutté, en <u>vain</u>	10B	<u>non</u> la <u>fermerà</u> / <u>la</u> mia <u>volontà</u> .
6	Cache <u>tes</u> <u>pouvoirs</u> / n'en <u>parle</u> pas	8C	Ho <u>conservato</u> / ogni <u>bugia</u> ,
7	<u>Fais</u> <u>attention</u> / le <u>secret</u> <u>surviva</u>	10C	<u>per</u> il <u>mondo</u> / la <u>colpa</u> è solo <u>mia</u> .
8	Pas d'états d' <u>âme</u> / pas de <u>tourments</u>	8B	Così non <u>va</u> / non <u>sentirò</u> ...
9	De <u>sentiments</u>	4B	un <u>altro</u> <u>no</u> !

12 Op. cit. Entrevista a Lorena Brancucci

En las dos primeras estrofas, Elsa resume su vida de aislamiento y representación hasta ese momento. La tonalidad menor de la música (Fa m) y el tono azulado del código fotográfico refuerzan la tristeza de una letra que alude al frío, al invierno y a la soledad, y que se refleja en el código iconográfico con la protagonista sola y rodeada de nieve. En general, el sentido del texto se respeta en las tres versiones analizadas, con ligeras variaciones como la referencia a un reino «remoto» en la VI, cuando el original lo califica de «aislado» y que sí se reproduce en la VF y la VE («royaume de solitude» y «reino de aislamiento», respectivamente). Por su parte, la ambientación y la época de la película parecen influir en la dimensión comunicativa de la VE, al utilizarse intencionalmente expresiones arcaicas que ayudan a contextualizar la historia en el siglo XIX, como «no *has* de sentir/no *han* de saber», donde la perífrasis *haber de* tiene el valor de *tener que*.

En cuanto al código musical, el ritmo se mantiene siempre de forma invariable y el número de sílabas se ajusta a la música en la VF y la VE, salvo en el verso 3, donde se produce una alteración silábica por defecto. Sin embargo, la VI recurre con frecuencia a la alteración silábica por exceso, añadiendo una sílaba en los versos 2, 3, 4, 6 y 7 sin por ello modificar el ritmo. Igualmente, el acento musical desplaza el acento lingüístico de algunas palabras en español (*huella*, *reina*, *sepan*, *siempre*...) y, en menor medida, en francés y en italiano. Por otro lado, todas las versiones recurren a la rima, si bien no siempre riman los mismos versos de la VO ni tampoco de la misma manera: en la VE, por ejemplo, todas las rimas son asonantes, mientras que en la VF son perfectas y la VI combina los distintos tipos de rima. Llama la atención que en los dos últimos versos la VE no haga uso de la rima, pues ésta suele respetarse sobre todo en los versos finales de una estrofa (Low, 2003: 96).

En el plano lingüístico-contrastivo, la búsqueda de la rima da pie al uso de estructuras sintácticas forzadas y literales en la VE, como los siguientes hipérbatos: «ni una huella queda ya» en lugar de «no queda ya ni una huella» o «la nieve brilla esta noche aquí más» en vez de «esta noche la nieve brilla aquí más». Además, en esta última frase se emplea el adverbio comparativo «más» sin especificar el objeto de la comparación (¿brilla más que dónde/cuándo?). En cambio, la VF utiliza estructuras naturales pero llenas de lirismo, como demuestra el empleo de lenguaje metafórico en los dos primeros versos (personificación del invierno y de la nieve) y el refuerzo del paralelismo original en los dos últimos versos, donde se incluyen dos términos casi idénticos («pas d'états d'âme, pas de tourments») que potencian la resolución («de sentiments»). En cuanto a la VI, los versos están conectados entre sí y dan lugar a un discurso completo y elaborado (versos 1 y 2, 8 y 9), una estructura que se repite a lo largo de la canción y que aporta coherencia a la historia.

Por su parte, el código de planificación interviene en el ajuste de la sincronía fonética: si bien al comienzo no hay apenas restricciones, pues la escena se abre con un plano general y Elsa comienza a cantar estando todavía lejos, a partir del verso 4 se pasa a un plano medio y se perciben con claridad varias vocales abiertas. Por ejemplo, en el verso 4 se incluyen de forma consecutiva dos [o]

y una [a] de larga duración en tres sílabas tónicas (swirling/storm/inside). Sin duda, la VI es la que consigue más credibilidad al reproducir consecutivamente el mismo movimiento labial (cuore/irrompe/già), mientras que en las VF y VE existe un mayor grado de relajación: tres [a] evitando las [o] (pense/à/demain) en la VF y [e/i/o] en la VE (cuela/mi/interior) que, pese a todo, utilizan una vocal abierta en la última sílaba.

En el verso 7 hay un ejemplo de la influencia del código de movilidad cuando Elsa repite las frases paternas animándole a ocultar su poder. Al pronunciar « be the good girl », imita el gesto de su padre moviendo el dedo índice arriba y abajo a modo de reprimenda y esta información paralingüística, reconocible en las tres culturas, se refleja en la VE a través de una explicitación lingüística (« siempre me dijo [el padre] a mí »). A su vez, la VF opta por una expresión de advertencia (« Fais attention ») que también casa bien con el gesto del dedo índice. No sucede así en la VI, donde se omite la referencia a las indicaciones del padre y, en su lugar, Elsa se culpa a sí misma por el daño causado.

Ejemplo 2				
	VO		VE	
10	Let it <u>go</u> / let it <u>go</u> !	6A	Suélta <u>lo</u> / suélta <u>lo</u> ,	6A
11	Can't <u>hold</u> it back any <u>more</u> .	7A	no lo <u>pu</u> edo ya <u>re</u> tener.	8B
12	Let it <u>go</u> / let it <u>go</u> !	6A	Suélta <u>lo</u> / suélta <u>lo</u> ,	6A
13	Turn <u>away</u> / and <u>slam</u> the <u>door</u> .	7A	ya no hay <u>na</u> da / <u>que</u> perder.	7B
14	I don't <u>care</u> / what they're <u>going</u> to <u>say</u> .	8B	¿Qué más <u>da</u> ? / ya se <u>descu</u> bió	8A
15	Let the <u>storm</u> rage <u>on</u> .	5A	Déjalo <u>esca</u> par.	5-
16	The <u>cold</u> / never <u>bothered</u> me <u>anyway</u> .	10B	El <u>frío</u> / a mí <u>nunca</u> me <u>molestó</u>	10A
	VF		VI	
10	Libé <u>rée</u> / Déliv <u>rée</u> ,	6A	D'ora in <u>poi</u> / lascerò,	6A
11	Je ne <u>mentirai</u> plus <u>jamais</u>	8A	che il <u>cuore</u> / mi guidi in <u>po</u> ,	7A
12	Libé <u>rée</u> / Déliv <u>rée</u> ,	6A	scorderò / quel che <u>so</u> ,	6a
13	C'est <u>décidé</u> / je m'en <u>vais</u>	7A	e da <u>oggi</u> / <u>cambierò</u> .	7A
14	J'ai <u>laissé</u> / mon enfance <u>en</u> <u>été</u> ,	9A	<u>Resto qui</u> / non <u>andrò</u> più <u>via</u> .	9B
15	Perdue <u>dans</u> l' <u>hiver</u>	5A	Sono <u>sola</u> <u>ormai</u> ,	5-
16	Le <u>froid</u> / est <u>pour</u> moi le <u>prix</u> de la <u>liberté</u> .	10A	da <u>oggi</u> / il <u>freddo</u> è casa <u>mia</u> !	11B

Al llegar al estribillo, la protagonista da rienda suelta a su creatividad y todo el TA acompaña este cambio de perspectiva: la tonalidad musical pasa a modo mayor, la letra deja atrás la pesadumbre y de las manos de la protagonista salen destellos glaciales que aportan luminosidad al código fotográfico. La consigna « let it go » ofrece dos sentidos: por un lado, expresa la liberación de la protagonista y el fin de su represión, y por otro, respaldado por el código iconográfico, el deseo de que la magia salga literalmente de su interior. Este doble sentido no se transmite por igual en las traducciones: en la VE, « suéltalo » hace referencia al segundo significado pero pierde el primero, mientras que en la VF y la VI se mantiene el sentido liberatorio aunque se omite el que se apoya en la imagen.

Desde el punto de vista formal, la VE reproduce al milímetro la estructura original de repetición de versos y palabras, mientras que las otras dos apuestan por la creatividad, enriqueciendo semánticamente el texto meta (Low, 2005: 191). Aun manteniendo una estructura rítmica casi inalterada, la VF opta por una ligera variación lingüística para el doble « let it go » (« libéree, délivrée »)¹³. Por su parte, al igual que en el ejemplo 1, la VI conecta los versos entre sí desarrollando un discurso completo sin seguir ningún patrón formal o lingüístico (« D'ora in poi lascerò/che il cuore mi guidi un po'/scorderò quel che so e da oggi cambierò »).

De nuevo, el ritmo de la música y la rima conducen a fórmulas sintácticas forzadas en la VE, como el uso frecuente del adverbio « ya » con sentido enfático (« no lo puedo *ya* retener »/« *ya* no hay nada que perder » / « *ya* se descubrió ») o el pleonasma al duplicar el complemento indirecto en « el frío *a mí* nunca *me* molestó ». Además, esta frase se traduce de forma literal empleando el pretérito perfecto simple en lugar del compuesto para una acción que todavía no ha terminado: « el frío nunca me ha molestado » es preferible desde el punto de vista gramatical, ya que el frío sigue sin molestarle.

En cuanto al código de planificación y el respeto de la sincronía fonética, el fragmento se desarrolla en su mayoría en plano medio y los movimientos labiales se distinguen a la perfección. Al igual que en el ejemplo anterior, la VI se afana en reproducirlos minuciosamente, mientras que la VE sólo mantiene la [o] final en « suéltalo » y evita ajustar el final de los versos intermedios []. La VF, en cambio, es la que más se aleja de la norma, al no respetar los movimientos labiales en los cuatro primeros versos del estribillo [], lo que puede repercutir negativamente en la recepción del espectador. De hecho, al repetirse una segunda vez, es la parte más reconocible y recordada de la canción, por lo que una relajación en este sentido puede dar lugar a una falta de credibilidad global.

En lo que respecta al significado del texto, quiero centrarme especialmente en los dos últimos versos del estribillo que desvelan, por primera vez en la canción (y en la película), cierta ambigüedad en cuanto al personaje de Elsa. Según los compositores, las frases «let the storm rage on, the cold never bothered me anyway» se escribieron al comienzo de la producción, cuando todavía era la mala de la película y, aunque finalmente no fue así, estas líneas permanecieron en la canción para dar fe de su *yo* egoísta y de un eventual paso al lado oscuro¹⁴. Además, la música y la imagen refuerzan esta idea, pues se vuelve momentáneamente al modo menor y la expresión facial denota cierta satisfacción. Por último, Elsa se deshace de la capa que la protege al afirmar que el frío nunca le ha molestado.

Esta ambigüedad no se refleja en las versiones traducidas de la misma manera: en primer lugar, el supuesto « deseo » por desatar la tormenta no aparece por ningún lado en VF y VI, con la consecuente simplificación de la

13 Además de estos versos, como sucedía en el ejemplo 1, la VF emplea recursos estilísticos que aumentan el lirismo del texto (« j'ai laissé mon enfance en été » / « perdue dans l'hiver »).

14 Entrevista a los compositores en *NPR* (consulta el 16.12.2014): <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=301420227>

personalidad del personaje. Al mismo tiempo, aunque todas recurren al término « frío » para garantizar el éxito del código iconográfico, se produce una modulación en el mensaje de la VF pues entiende este frío como una penitencia para conseguir la libertad, cuando la VO denota indiferencia por los demás. La VI tampoco aporta el egoísmo de la VO y constata simplemente que a partir de ese momento vivirá sola y rodeada de frío. La VE, por su parte, sí refleja el sentido original de que nunca ha tenido frío y, además, en la repetición posterior del estribillo introduce la frase « que el frío reine ya » a modo de compensación, algo que se pierde definitivamente en la VI y VF.

Conclusiones

La TC es una tarea en la que intervienen varios factores y su estudio requiere de una amplia cooperación interdisciplinar, especialmente si la canción forma parte de una película, donde el canal visual aporta tanta información como el acústico. En el cine, las estrategias que se siguen para la TC son fundamentalmente tres: no traducción, doblaje y subtitulación. La elección de una u otra depende de factores como el encargo de traducción, el cliente o las expectativas y características del espectador, así como de la función que desempeña la canción dentro de la película. En general, ésta se traduce si es importante para la trama, como sucede por ejemplo en los musicales. En cuanto a la modalidad de TAV utilizada, la subtitulación de canciones predomina en el cine convencional, mientras que en el cine de animación se suele optar por el doblaje, pues su público potencial incluye niños con dificultades para leer los subtítulos.

El doblaje de canciones implica que la letra será interpretada por lo que, además de la fidelidad al mensaje original, en la traducción se tienen en cuenta varios parámetros que garantizan que el texto meta se pueda cantar, tales como el ritmo, la rima o la fluidez. Influyen además los distintos códigos de significación que forman el TA –como el iconográfico, el de planificación o el de movilidad–, así como las convenciones propias del doblaje, fundamentalmente el respeto de las sincronías. El análisis descriptivo de las versiones española, francesa e italiana de *Let it go* muestra cómo los traductores, ante la imposibilidad de satisfacer todos estos requisitos, adoptan una estrategia flexible privilegiando unos aspectos sobre otros, como recomienda Low (2003: 92). La prioridad de la VE pasa por la fidelidad al mensaje original y el encaje de la letra en la música lo que, en ocasiones, lleva al uso de traducciones literales y estructuras sintácticas forzadas. Por su parte, la VI privilegia el código de planificación y el respeto de las sincronías sobre el resto de parámetros, así como la coherencia textual. Finalmente, en la VF también es importante que el texto se ajuste a la música, pero sobre todo prima la consecución de un texto poético, visible en el uso de rimas perfectas y recursos literarios propios, aun a riesgo de poner en peligro la sincronía fonética, algo que ocurre especialmente en el estribillo.

El objetivo de este artículo era demostrar que el análisis de la TC no se puede realizar exclusivamente desde un punto de vista lingüístico, lo que es evi-

dente a la luz de los diferentes códigos semióticos que intervienen en *Let it go*. Las estrategias y elecciones de traducción varían dependiendo de la importancia que el traductor le otorga a estos códigos y del resto de factores, externos e internos, que influyen en el TA. Aunque los resultados obtenidos se ciñen al contexto de la traducción de este pasaje musical a tres lenguas y culturas concretas, no pudiendo extrapolarse a toda la TC, sí pretenden servir de invitación a la realización de futuras investigaciones en este ámbito mediante análisis interdisciplinarios descriptivos que ayuden a establecer patrones o normas de uso en la TC del cine de animación.

Julio de los Reyes Lozano

Université Lille III – Charles-de-Gaulle & Universitat Jaume I de Castelló,
Espanya julio.delosreyeslozano@univ-lille3.fr

Filmografía

Frozen (2013), dirigida por Chris Buck y Jennifer Lee: Walt Disney Studios (distribuida en España bajo el título *Frozen: el reino del hielo*, en Francia *La reine des neiges* y en Italia *Frozen: il regno del ghiaccio*).

Es posible acceder a las versiones de la canción analizada en el portal de vídeos *Youtube* (consulta el 16.12.2014):

VO: https://www.youtube.com/watch?v=moSFlvxnbGk&list=UU_976xMxPgZla29oHqtk-9g

VE: <https://www.youtube.com/watch?v=riLpbAyA354>

VF: https://www.youtube.com/watch?v=wQP9XZc2Y_c

VI: <https://www.youtube.com/watch?v=vaZYGX6BimI>

Las fichas de doblaje de las diferentes versiones se pueden consultar en los siguientes archivos web (consulta el 16.12.2014):

VE: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=39504>

VF: http://www.allodoublage.com/glossaire/definition.php?val=1857_reine+neiges

VI: <http://archive.today/iBfCS>

Œuvres citées

Agoŝt, Rosa (1999) : Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.

Beauchamp, Robin (2005) : *Designing Sound for Animation*. Burlington: Elsevier.

Bosseaux, Charlotte (2008) : « Buffy the Vampire Slayer. Characterization in the Musical Episode of the TV Series ». *The Translator*. 14.2 : 343-372.

Brugué, Lydia (2013) : *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació*. Tesis doctoral de la Universitat de Vic.

Chaume, Frederic (2004) : *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

— (2012) : *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.

- Collis, Jonathon (2012) : « 'Static on a screen': Seeking theatrical and thematic clarity in the challenges of Jonathan Larson's *Superbia* ». *Studies in Musical Theatre*. 6.2 : 213-226.
- Comes, Lluís (2010) : « La traducció i l'adaptació de temes musicals ». Ed. Xoán Montero. Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo : 185-193.
- Cortés, María del Mar (2005) : « Traducción de canciones: *Grease* ». *Puentes*. 6 : 77-86.
- Díaz Cintas, Jorge (2004) : « In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation ». Ed. Pilar Orero. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam : John Benjamins : 21-34.
- Di Giovanni, Elena (2008) : « The American Film Musical in Italy ». *The Translator*. 14.2 : 295 -318.
- Franzon, Johan (2005) : « Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady* ». Ed. L. Dinda Gorlée. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi : 263-298.
- (2008) : « Choices in Song Translation ». *The Translator*. 14.2 : 373-399.
- Gorlée, L. Dinda, Ed. (2005) : *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York : Rodopi.
- Hurtado, Amparo (2001) : *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. 6ª edición. Madrid : Cátedra.
- Kaindl, Klaus (2005) : « The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image ». Ed. L. Dinda Gorlée. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York : Rodopi : 235-262.
- Knopper, Steve (consulta el 10.09.2014): « How 'Frozen' Went From Small Soundtrack to Worldwide Phenomenon ». <http://www.rollingstone.com/movies/news/how-frozen-went-from-small-soundtrack-to-worldwide-phenomenon-20140311#ixzz3FwLRtIAb>.
- Le Nouvel, Thierry (2007) : *Le doublage*. Paris : Eyrolles.
- Lluís, Josep (1995) : « Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica ». *D'Art*. 21 : 169-186.
- Low, Peter (2003) : « Singable translations of songs ». *Perspectives: Studies in Translatology*. 11.2 : 87-103.
- (2005) : « The Pentathlon Approach to Translating Songs ». Ed. L. Dinda Gorlée. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York : Rodopi : 185-212.
- Lowman, Rob (consulta el 01.10.2014) : « Unfreezing 'Frozen' : The making of the newest fairy tale in 3D by Disney ». <http://www.dailynews.com/arts-and-entertainment/20131119/unfreezing-frozen-the-making-of-the-newest-fairy-tale-in-3d-by-disney>.
- Mayoral, Roberto (2001) : « El espectador y la traducción audiovisual ». *La traducción en los medios audiovisuales*. Eds. Frederic Chaume y Rosa Agost. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I : 33-46.
- Minor, Helen Julia, Ed. (2013) : *Music, Text and Translation*. London and New York : Bloomsbury Academic.
- Rodríguez, María del Mar e Irene Melgarejo (2009) : « Cine infantil: aproximación a una definición ». *Doxa.comunicación*. 10 : 167-181.
- Shavit, Zohar (1986) : *Poetics of Children's Literature*. Athens : University of Georgia Press.
- Susam-Sarajeva, Şebnem, Ed. (2008) : « Translation and music ». *The Translator*. 14.2 : 187-200.

- Valoroso, Nunziante (2010) : « Gli adattamenti italiani dei lungometraggi animati Disney ». *Écrire et traduire pour les enfants: Voix, images et mots – Writing and Translating for Children: Voices, Images and Texts*. Eds. Di Giovanni et al. Frankfurt am Main: Peter Lang : 321-336.
- Von Flotow, Louise (2009) : « Frenching the Feature Film, Twice – Or le synchronien au débat » *New Trends in Audiovisual Translation*. Ed. Díaz Cintas, Jorge. Clevedon: Multilingual Matters : 86-102.
- Zabalbeascoa, Patrick (2000) : « Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney ». *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Eds. Veljka Ruzicka et al. Vigo : Universidade de Vigo : 19-30.

