

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

El enfoque funcionalista en la traducción de canciones

Análisis de la traducción al español de las
canciones en inglés de las series *Crazy*
Ex-Girlfriend y *Phineas y Ferb*

Carla Domínguez Gamo
Tutora: Claudia Toda Castán
Salamanca, 2022

Resumen: La traducción de canciones es una de las actividades traductológicas más complejas debido a todas las limitaciones propias de este tipo de textos, pero también una de las menos estudiadas. Por esta razón, con la intención de arrojar luz sobre este asunto, el presente trabajo busca vincular esta práctica con los enfoques funcionalistas. El objetivo de este estudio es comprobar si la decisión de priorizar el contenido o la forma de una canción se puede explicar desde el funcionalismo. Para ello, se realizará una síntesis de la literatura de Nord (*Translation as a Purposeful Activity*, 1997) sobre el funcionalismo, y del trabajo de Low (*The Pentathlon Approach to Translating songs*, 2005) en materia de la traducción musical. Después, se analizará la traducción de cuatro canciones de dos series: dos de la comedia musical *Crazy Ex-Girlfriend* y otras dos de la serie infantil de animación *Phineas y Ferb*. Este análisis se realizará para comprobar si, en la práctica, se establece una relación entre la forma en la que se aborda la traducción de una canción y su función. El análisis se realizará en base al Principio del Pentatlón postulado por Peter Low (*The Pentathlon Approach to Translating songs*, 2005) y sus cinco criterios: cantabilidad, naturalidad, ritmo, rima y sentido.

Palabras clave: Traducción de canciones, funcionalismo, Pentathlon Principle, traducciones cantables.

Abstract: Song translation is one of the most complex forms of translation due to all its restrictions. In addition, it's also one of the least researched fields within translation studies. Therefore, in an attempt to shed some light on this matter, the present paper aims to link song translation to functionalist approaches. This study intends to determine whether the decision of prioritizing the sense or the style when translating a song can be explained by functionalism or not. To accomplish this, Nord's work (*Translation as a Purposeful Activity*, 1997) on functionalism and Low's work (*The Pentathlon Approach to Translating songs*, 2005) on musical translation will be reviewed. Afterwards, the translation of four songs from two series will be analysed: two songs from *Crazy Ex-Girlfriend*, a musical comedy, and two from *Phineas and Ferb*, a children's animated series. This investigation will be carried out to ascertain whether, in practice, the way a song translation is approached is related to the song's function or not. The analysis will be conducted following Low's Pentathlon Principle (*The Pentathlon Approach to Translating songs*, 2005) and its five criteria: singability, naturalness, rhythm, rhyme and sense.

Key words: Song translation, functionalism, Pentathlon Principle, singable translations.

Índice

1	Introducción	3
2	El funcionalismo aplicado a la traducción	5
2.1	Antecedentes y primeras teorías funcionalistas.	5
2.2	La <i>Skopostheorie</i> y los enfoques funcionalistas	7
2.3	El modelo cuatrifuncional de las funciones comunicativas de Nord	8
3	El funcionalismo en la traducción de canciones	10
3.1	El Principio del Pentatlón para la traducción de canciones	12
3.1.1	Cantabilidad	13
3.1.2	Naturalidad	14
3.1.3	Ritmo	15
3.1.4	Rima	16
3.1.5	Sentido	17
3.2	Complemento a la propuesta del Principio del Pentatlón	18
4	Metodología del trabajo	19
5	Caso práctico 1: <i>Phineas y Ferb</i>	20
5.1	Contextualización de la serie	20
5.2	Canción: <i>Phineas and Ferb Theme</i>	21
5.2.1	Contextualización y función	21
5.2.2	Análisis	23
5.2.3	Conclusión	28
5.3	Canción: <i>B.U.S.T.E.D.</i>	29
5.3.1	Contextualización y función	29
5.3.2	Análisis	30
5.3.3	Conclusión	35
6	Caso práctico 2: <i>Crazy Ex-Girlfriend</i>	36
6.1	Contextualización de la serie	36
6.2	Canción: <i>Crazy Ex-Girlfriend Theme</i>	37
6.2.1	Contextualización y función	37

6.2.2	Análisis	38
6.2.3	Conclusiones	41
6.3	Canción: <i>A Diagnosis</i>	42
6.3.1	Contextualización y función	42
6.3.2	Análisis	43
6.3.3	Conclusiones	49
7	Conclusiones	50
8	Bibliografía	52
9	Anexos	55
9.1	Anexo I: <i>Phineas and Ferb Theme</i> (original y traducción)	55
9.2	Anexo II: <i>B.U.S.T.E.D.</i> (original y traducción)	57
9.3	Anexo III: <i>Crazy Ex-Girlfriend Theme</i> (original y traducción)	60
9.4	Anexo IV: <i>A diagnosis</i> (original y traducción)	62

1 Introducción

En el mundo globalizado en el que vivimos, la traducción es una actividad que se vuelve necesaria en cada vez más sectores. Esto hace que aparezcan incógnitas, restricciones y problemas ante los que los profesionales no habían tenido por qué enfrentarse antes. A su vez, esto también impulsa el desarrollo de nuevas teorías, técnicas y estrategias que arrojan luz sobre estas cuestiones. En la actualidad, y debido a todas sus limitaciones, la traducción de canciones es una de estas prácticas problemáticas y complejas.

Este trabajo parte de la hipótesis de que la función de una canción condiciona la decisión del traductor sobre cuáles son los aspectos que debe priorizar en su traducción: el sentido o la forma. Por ello, este trabajo pone en relación el funcionalismo y la traducción de canciones, en la línea de los trabajos propuestos por Peter Low. Para corroborar o desmentir esta hipótesis, se analizará la traducción de algunas canciones de *Phineas y Ferb*, serie de animación infantil, y *Crazy Ex-Girlfriend*, comedia musical. Las bandas sonoras de estas dos series (y sus traducciones) cumplen propósitos completamente diferentes.

El trabajo se articula de la siguiente manera. Puesto que este estudio toma muy en cuenta la función de las canciones, el primer apartado comprende una síntesis de las ideas de Christiane Nord (1997 y 2009) en materia del funcionalismo. Se examinan los antecedentes de este conjunto de corrientes traductológicas y sus pioneros (Eugene A. Nida y Katharina Reiss), la *Skopostheorie* (Hans J. Vermeer), los enfoques funcionalistas aplicados a la traducción, y el modelo cuatrifuncional de las funciones comunicativas, sistema de clasificación de las funciones de un texto propuesto por Nord.

El siguiente apartado se centra en los trabajos postulados por Peter Low (2003a, 2003b, 2005) y el funcionalismo aplicado a la traducción de canciones. Esta parte se enfoca en la visión funcionalista de Low y los cinco criterios (cantabilidad, naturalidad, ritmo, rima y sentido) del Principio del Pentatlón, un modelo para la traducción de canciones propuesto por él, ya que el análisis llevado a cabo en este trabajo gira en torno a este principio y sus criterios. Se complementará el apartado dedicado al Principio del Pentatlón con el trabajo de José Domínguez Caparrós (2014) sobre la métrica española.

Con el fin de comprobar la hipótesis de que la función de una canción condiciona las decisiones del traductor, se analizan cuatro canciones que cumplen funciones muy distintas: *Phineas and Ferb Theme* y *B.U.S.T.E.D.*, ambas de *Phineas y Ferb* (2007); y

Crazy Ex-Girlfriend Theme y *A Diagnosis*, de *Crazy Ex-Girlfriend* (2015). El análisis se basa en la determinación de la función de la canción y su traducción según las teorías funcionalistas expuestas en el primer apartado. Después, se aplican los cinco criterios del Principio del Pentatlón de Low a cada canción. Tras eso, se brindan unas reflexiones con el fin de determinar si la función de la canción ha condicionado las decisiones de traducción de las bandas sonoras de estas dos series. Dadas las limitaciones de espacio y que el interés de este trabajo se centra en el funcionalismo, no se tratarán las restricciones propias de la traducción audiovisual como, por ejemplo, la sincronía labial. Se han elegido canciones pertenecientes a series televisivas porque permiten determinar más claramente su función.

2 El funcionalismo aplicado a la traducción

2.1 Antecedentes y primeras teorías funcionalistas.

Los manuales de traducción indican que el funcionalismo apareció en la década de 1970 de la mano de intelectuales alemanes como Hans J. Vermeer, Katharina Reiss o Justa Holz-Mänttari. Aunque bien es cierto que son ellos, entre otros, los que sentaron las bases, unos de los primeros en observar la necesidad de dar con un proceso de traducción que no se limitase a buscar equivalencias fueron los traductores de la Biblia (Zheng, 2018, p. 623). Estos creían que era necesario lograr un equilibrio entre saber adaptarse al público meta y lograr reproducciones totalmente fieles de los textos originales. Antes de que apareciese el funcionalismo, esto último era la norma. Tal como explica Nord (1997, pp. 4-8), muchos definían la traducción como un proceso casi científico por el que se reemplazaba la información de un texto en un idioma por la información equivalente en otro, reproduciéndola de la manera más fiel posible, centrándose en los aspectos lingüísticos (Nord, 1997, p. 7).

These linguistic approaches basically saw translating as a code-switching operation. With the more pragmatic reorientation at the beginning of the 1970s, the focus shifted from the word or phrase to the text as a unit of translation, but the fundamental linguistic trend was not broken. Equivalence as a basic concept or even constituent of translation was never really questioned.¹

Para los traductores, el mayor problema que presentaban las teorías basadas en la equivalencia es que no se podían aplicar a la profesión. De la teoría a la práctica había un abismo, ya que, como dice Zheng (2018, p. 624): «Equivalence cannot solve all the translation problems. In many translation efforts, translators encounter many cases in

¹ Estos enfoques lingüísticos consideraban que la traducción era una operación de cambio de códigos. A principios de la década de 1970, se empezó a optar por acercamientos más pragmáticos. Gracias a eso, la unidad de traducción pasó de ser la palabra o la frase al texto. No obstante, el enfoque lingüístico no dejó de ser la norma. Jamás se puso en tela de juicio la equivalencia como concepto básico e incluso como el componente esencial de la traducción.

which functional matters take precedence over the normal standard of equivalence»². Es de ahí de donde nace la necesidad de una nueva teoría que tuviese en cuenta la realidad del traductor.

Como se ha mencionado brevemente antes, y tal como expone Nord (1997), los primeros en darse cuenta de los problemas de las teorías basadas en la equivalencia fueron algunos traductores de la Biblia, como Jerónimo (348-420), Martín Lutero (1438-1546) o, más recientemente, Eugene A. Nida. Los dos primeros opinaban que había pasajes en los que era imposible reproducir lo que se decía palabra por palabra y en los que, de hecho, era necesario adaptar el texto a las necesidades del público meta (p. 4). Nida va más allá y distingue entre las «equivalencias formales» y las «equivalencias dinámicas». Las primeras se refieren a las equivalencias de las que se han hablado previamente. Por otro lado, denomina «equivalencias dinámicas» a aquellas traducciones que, aunque sigan siendo fieles al mensaje y la intención original, ponen el foco en el receptor y en su cultura, e intentan elaborar versiones que suenen lo más naturales posibles al oído del público meta. Es decir, las «equivalencias dinámicas» son los equivalentes naturales más cercanos al mensaje original (p. 5).

No obstante, la primera persona en aventurarse a alejarse de los estándares de equivalencia fue Katharina Reiss y su acercamiento funcional a la crítica de traducción en su libro *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*³, publicado en 1971. Tal y como explica Christiane Nord (1997, p. 9-), Reiss «knew that real life presents situations where equivalence is not possible and, in some cases, not even desired»⁴, por lo que, aunque partía de la equivalencia como base, permitía excepciones. Esas excepciones se daban cuando se especificaban en el «encargo de traducción» (*Übersetzungsauftrag*), y la traductóloga alemana las llamaba «transferencias» (*Übertragungen*). Un ejemplo de estos casos sería el momento en el que el propósito de un texto y su traducción no es el mismo.

² Las equivalencias no pueden resolver todos los problemas traductológicos. En muchas ocasiones, los traductores se encuentran con casos en los que las cuestiones funcionales se anteponen a los estándares normales de equivalencia.

³ Su traducción literal sería: Posibilidades y limitaciones de la crítica de la traducción.

⁴ Sabía que la vida real te enfrenta a situaciones en las que la equivalencia no es imposible o, en algunos casos, ni siquiera es deseada.

2.2 La *Skopostheorie* y los enfoques funcionalistas

El funcionalismo es un término que engloba varias teorías de la traducción. No obstante, la *Skopostheorie* fue la que sentó las bases y aquella sobre la que los lingüistas y traductólogos funcionalistas se apoyan para construir sus propias ideas (Nord, 1997). La teoría del *Skopos* (que en griego significa «propósito») o teoría del escopo fue desarrollada por el lingüista y traductólogo alemán Hans J. Vermeer en *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, libro que publicó en 1984 junto a Katharina Reiss, quien fue su profesora (Nord, 2009).

Como explica Nord en su artículo *El funcionalismo en la enseñanza de traducción* (2009), Vermeer considera que cualquier tipo de traducción es una acción, y toda acción tiene un propósito. Para determinar cuál es el propósito de una traducción, uno se tiene que fijar en a quién va dirigida la acción traslativa y cuáles son sus expectativas/necesidades comunicativas. Este es el principio básico de la teoría del escopo: la finalidad es el principal condicionante de cualquier traducción.

Algo que diferencia a los autores funcionalistas de aquellos que siguen las teorías de la equivalencia es que para ellos:

La equivalencia no es de ninguna manera el tipo de cualidad general normativa propuesta por algunos autores que mantienen que la relación traslativa entre un texto en una lengua de partida y el resultado de su reprocesamiento en una lengua de llegada se define como relación de equivalencia. (Nord, 2009, p. 218)

Por este motivo, es lógico que el estatus del texto fuente sea mucho menor para los traductores funcionalistas que para aquellos que se adscriben a las teorías previas basadas en la equivalencia. De hecho, en palabras de Nord (1997, p. 12), «Vermeer regards it as an “offer of information” that is partly or wholly turned into an “offer of information” for the target audience»⁵. El texto en el idioma original pasa a segundo plano, ya que, según esta corriente, una traducción tiene que ser coherente con la situación receptiva, lo que para el traductor significa mantener algunos aspectos del texto y prescindir de otros,

⁵ Vermeer considera que el texto fuente es una «oferta de información» que será convertida de forma parcial o completa en una «oferta de información» para el público meta.

reorganizándolos y presentándolos de forma que funcionen con los nuevos destinatarios y su cultura. Como bien resume Nord (2009, p. 217): «El traductor no puede ofrecerle al público meta la misma cantidad y cualidad de información que el autor original ofreció a sus destinatarios. Lo que hace, en cambio, es ofrecer otro tipo de información en otra forma». Esta selección de información responde a las exigencias del encargo de traducción y al propio criterio del traductor (Nord, 2009, p. 217).

En pocas palabras, según la teoría del escopo y los enfoques funcionalistas, una traducción debe funcionar en el contexto en el que va a ser usada y de la forma pretendida, siempre teniendo en cuenta al público meta. Dependiendo de esto, de su propósito, cada traducción será más o menos fiel al texto original. Cada acción traslativa es un caso aislado, y es por eso por lo que no existe una única manera de contemplar los procesos traductológicos; se debe analizar cada situación de manera individual para dar con la mejor estrategia traductora.

2.3 El modelo cuatrifuncional de las funciones comunicativas de Nord

En su artículo *El funcionalismo en la enseñanza de traducción* (2009), Nord propone un modelo cuatrifuncional para clasificar las funciones comunicativas de los textos. Como explica Nord (2009, p. 220), se basa en el modelo del *órganon* de las funciones lingüísticas de Karl Bühler (*Teoría del lenguaje*, 1967), psicólogo y lingüista alemán. Katharina Reiss también utilizó este modelo de referencia para desarrollar su propuesta de tipología textual. En palabras de Nord (2005, p. 221):

El modelo de Bühler representa un emisor y un receptor, quienes mediante un signo se comunican sobre un objeto de referencia. Según las relación del signo con uno de los tres componentes, Bühler distingue tres funciones básicas del lenguaje: referencial, expresiva y apelativa (término usado por Bühler para la función llamada operativa en la tipología de Reiss).

Como expone Nord (2009, p. 221), el modelo de Bühler no es completo y por eso añade una cuarta función, la fática, que toma del modelo de funciones lingüísticas planteado por Robert Jakobson, lingüista ruso. En su artículo, Nord (2009, p. 221) define y describe estas cuatro funciones que tienen, a su vez, sub-funciones. Debido a la indudable

orientación hacia la traducción de este modelo de clasificación de las funciones comunicativas, Nord (2009, p. 220) defiende su uso en la enseñanza de traducción. Es importante mencionar el siguiente apunte de Nord (2009, p. 225): «Salvo en los casos de enunciados puramente fáticos, los textos no suelen ser monofuncionales. Por regla general, observamos jerarquías de funciones».

Según Nord (2009, p. 222-223), la función referencial comprende aquellos textos en los que se haga referencia a los objetos o sucesos del mundo, pudiendo ser este real o ficticio. Por este motivo, Nord (2009, p. 223) afirma: «La función referencial depende de la comprensibilidad del enunciado». De acuerdo con Nord (2009, p. 222), las principales sub-funciones de la función referencial son las siguientes: informativa, cuando el referente es un hecho que el receptor ignora; metalingüística, cuando el referente es una lengua o su uso; instructiva, cuando se trata de directrices u orientaciones; y descriptiva, cuando se hace referencia a un campo del saber.

En palabras de Nord (2009, p. 223): «La función expresiva de nuestro modelo se refiere a la actitud del emisor con respecto a los objetos y fenómenos del mundo expresada en cualquier tipo de texto». En este caso, las sub-funciones se organizan según lo que se expresa. Como explica Nord (2009, p. 223), se puede hablar de una función emotiva (si el emisor refleja sus sentimientos), una función evaluativa o una función irónica, entre otras. Anteriormente, Nord (1997, p. 41) expuso la diferencia entre la función expresiva de su modelo y de la tipología textual de Reiss, en la que esta función queda limitada al aspecto estético del texto. En la tipología textual de Reiss, explicada por Nord (1997, p. 38), la función expresiva se refiere al componente estético de los textos, que acompaña e incluso prevalece sobre el aspecto informativo. Las decisiones estilísticas del autor son de gran importancia y el traductor deberá reparar en ellas.

Como explica Nord (2009, p. 221), el cometido de la función fática es abrir, dejar abierto y cerrar el canal entre el emisor y el receptor. En palabras de Nord (2009, p. 221): «Se basa en la convencionalidad de los medios lingüísticos, no lingüísticos y paralingüísticos empleados en una determinada situación».

Por último, como señala Nord (2009, p. 224): «La función apelativa (o conativa, en la terminología de Jakobson) está dirigida a la sensibilidad del receptor o a su disposición a actuar». Es decir, busca que el receptor reaccione de una forma concreta. Como apunta Nord (2009, p. 224), dependiendo de lo que se quiera lograr, se apelará a las experiencias

del receptor, a su sensibilidad, a sus necesidades, etc. En definitiva, la función apelativa está orientada hacia el receptor.

3 El funcionalismo en la traducción de canciones

La traducción de canciones es un mundo muy poco explorado. Tal como expone Franzon, (2008, p. 374), no se empezó a investigar acerca del tema hasta hace poco, en parte porque se creía que era una práctica poco común, y porque no había un consenso entre los académicos sobre quién debía traducir canciones, si cantantes, compositores, traductores, músicos, etc. Sin embargo, no se podía ignorar la realidad: las canciones sí que se traducían, y además de distintas formas y sirviendo propósitos diferentes. Los primeros estudios de traducción musical se centraban en la ópera y hacían hincapié en las necesidades de los cantantes, la obligada adhesión a la música y el respeto total a la obra original. No obstante, estas no son necesariamente prioridades fuera de ese ámbito. No fue hasta más tarde, a finales del siglo XX, que algunos reputados lingüistas y traductólogos como Ronnie Apter (1985), Dinda L. Gorlée (1997 y 2002) y, en concreto, Peter Low (2003a, 2003b, 2005), empezaron a investigar y escribir sobre la traducción de canciones.

Peter Low es una de las figuras más versadas en el campo de la traducción musical y uno de los primeros en aventurarse a explicitar su relación con la funcionalidad. Una de las primeras ocasiones en las que explora esta relación es en su artículo *Translating poetic songs: an attempt at a functional account of strategies* (2003b). En él, tomando la función y las ideas de los ya nombrados Vermeer y Nord como punto de partida, establece cinco tipos de traducción de canciones según la función a la que sirven. En primer lugar, un resumen en la lengua nativa de un cantante que este usa en los ensayos de una canción que vaya a cantar en otro idioma (p. 95). Después, traducciones literales escritas para leer la letra en un idioma mientras se escucha en el original (p. ej. el librito que acompaña los CDs). En tercer lugar, textos que serán leídos en voz alta; a veces se lee una versión del texto en la lengua de llegada antes de una actuación o en los programas de radio. En cuarto lugar, sobretítulos y subtítulos que aparezcan a la par que la canción. Por último, traducciones cantables (p. 97). Las traducciones cantables son el objeto de estudio de este trabajo y la especialidad de Peter Low (2003a, 2005). A partir de ahora, cuando se

mencione la traducción musical y/o de canciones, se hará referencia a las traducciones cantables.

Uno de los rasgos más distintivos de la traducción musical es que no se trata de una mera operación lingüística. Según Low (2005, p. 188), en la traducción de canciones, «a pre-existing work of performance art — of a hybrid verbal-musical genre — must be reconstituted with a new set of words»⁶. En las canciones, la letra se encuentra con la música, que es una mezcla de armonías, ritmos y dinámicas. El traductor debe tener en cuenta todos estos aspectos para lograr un buen resultado. Varios traductores a lo largo de la historia han reflexionado acerca de cómo lograr esto. Como expone Low (2005, p. 189), uno de ellos es Andrew Kelly, traductor al inglés de la obra del cantautor francés Georges Brassens, que considera que para dar con una buena traducción, un profesional debe respetar el ritmo, el significado (después de haberlo encontrado), el estilo, las rimas, el sonido, a los oyentes meta y la obra original. Por otro lado, Richard Dyer-Bennet, traductor de una versión al inglés del *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert, opina que una traducción debe poderse cantar, debe parecer que la música fue compuesta para la versión traducida, debe conservar el esquema rítmico original y, por último, cuando no se consigan lograr estas tres cosas el traductor debe tomarse licencias (Emmons y Sonntag, 1979, p. 292). Lo que se puede deducir de todo esto es que hay muchos más aspectos a tener en cuenta que en otros ámbitos de la traducción, y eso es lo que hace que la traducción de canciones sea todo un reto.

Todas estas limitaciones obligan al traductor a dejar el texto fuente en segundo plano y concentrarse en la función de la traducción, en su *skopos*, o por lo menos eso es lo que opina Peter Low (2005, 185) que, en relación con la traducción de canciones cantables, comenta lo siguiente: «It is much more practical to adopt an approach which looks forward to the future function of the TT and stresses the importance of its end-purpose»⁷. Buscar el *skopos* de una canción que vaya a ser cantada significará pensar en los oyentes, su situación y sus habilidades para entender una versión traducida de una canción que, por norma general, son de corta duración (Low, 2005, p. 185-186). Por este

⁶ Una pieza de arte interpretativo –del género híbrido músico-verbal– ya existente debe ser reconstruida con un nuevo grupo de palabras.

⁷ Adoptar un enfoque que se centre en la futura función de la traducción y que recalque la importancia de su propósito final es mucho más práctico.

motivo, la fidelidad al texto original deja de ser la prioridad número uno. Como bien expresa Low (2005, p. 186):

Clearly, [*sic*] song is a case where mere loyalty to the source text will not produce good functional results — various other criteria have to be considered, criteria of a practical nature. Since the *skopos* of a singable translation is to be sung, with the pre-existing music, to an audience who knows the target language, the translator must pay careful attention to ensuring that the TT possesses those characteristics which will best help it to fulfil that function.⁸

Tal y como expone Low (2005, p. 186), aunque la función de una canción suele ser que esta se pueda cantar, no siempre es así. Por ese motivo, es importante que el traductor se fije bien en cuál es para así saber qué aspectos priorizar en su traducción y cuales resultan menos relevantes. Esto es algo bastante característico de la traducción subordinada, actividad con restricciones que Low (2005, p. 186) denomina «“special translating tasks” like dubbing films, or adapting cartoon strips — tasks in which unusual constraints must be met if functionality is to be achieved»⁹. Tener claro cuál es la finalidad de la traducción de una canción resulta clave para hacer un buen trabajo.

3.1 El Principio del Pentatlón para la traducción de canciones

Peter Low traza por primera vez un novedoso acercamiento práctico a la traducción de canciones basado en su función en el artículo *Singable translations of songs* (2003). En él, introduce lo que él llama el *Pentathlon Principle*, el Principio del Pentatlón, en el que profundiza más adelante en su artículo *The pentathlon approach to translating songs* (2005). Este apartado se centrará en este último artículo.

⁸ Está claro que, en el caso de las canciones, la fidelidad total al texto fuente no dará resultados buenos y funcionales; se deben tener en cuenta muchos otros aspectos, aspectos de naturaleza práctica. Como el *skopos* de una traducción cantable es ser cantada, con la música ya existente y a un público que conoce la lengua meta, el traductor debe asegurarse de que la traducción posee las características necesarias para cumplir con esa función.

⁹ «Tareas de traducción especiales», como el doblaje de películas o la adaptación de tiras cómicas, tareas en las que, si queremos lograr la funcionalidad, hay que atenerse a limitaciones fuera de lo común.

Como se ha explicado anteriormente, el mayor problema que presenta la traducción de canciones es la gran variedad de aspectos y limitaciones que debe considerar el traductor. En el artículo recién mencionado, Low (2005, p. 191) establece y explica los cinco aspectos más importantes (cantabilidad, naturalidad, ritmo, rima y sentido) y plantea que en cada caso hay que priorizar ciertos aspectos frente a otros para lograr el resultado más conveniente según la función de la traducción. Conocer estos cinco aspectos y aprender a manejarlos puede ayudar al traductor a tomar decisiones más estratégicas y que obedezcan a la función de cada encargo.

Low (2005, p. 192) utiliza el pentatlón como una metáfora, ya que compara la traducción de canciones con el pentatlón de los Juegos Olímpicos de la Antigua Grecia. Los pentatletas tenían que competir en cinco actividades diferentes y pensar con antelación en cuáles querían destacar para optimizar su puntuación. Entrenaban y reservaban la energía para un par de pruebas concretas, quedando en segundo o tercer puesto a propósito en otras. Como explica Low (2005, p. 192), sucede lo mismo con el traductor, que debe competir en cinco «categorías» (los cinco criterios que hemos mencionado antes) para lograr la mejor puntuación en la competencia (una traducción que cumpla con su función). Saber qué aspecto priorizar en cada caso y qué es lo menos relevante resulta esencial en este tipo de traducciones.

3.1.1 Cantabilidad

Como explica Low (2005, p. 192), las canciones se escriben para ser cantadas, por lo que es lógico que sus traducciones tengan la misma función. En este aspecto, la traducción de canciones se parece bastante a la traducción de teatro, que tiene que «funcionar en el escenario». Se deben elegir palabras que se puedan actuar teniendo en cuenta los gestos, los disfraces, la escenografía, las luces, etc. Como en el teatro, las canciones (y por ende sus traducciones) exigen «interpretabilidad». Según Low (2005, p. 192), deben funcionar «effectively as an oral text delivered at performance speed»¹⁰. En palabras de Edvard Grieg, célebre compositor y pianista noruego de finales del siglo XIX: «Regardless of how beautiful the poetry and the music, if the declamation is found wanting, the songs will be

¹⁰ De forma eficaz como un texto oral interpretado a la velocidad de una actuación.

put aside and ignored»¹¹ (en Low, 2005, p. 192). Por este motivo, la cantabilidad es un aspecto que el traductor debe tener muy en cuenta.

Como expone Low (2005, p. 193), uno de los problemas relacionados con este criterio que mencionan algunos traductores es que ellos no son ni cantantes ni músicos, por lo que no pueden evaluar la cantabilidad de una canción. Pero no hace falta ser un experto, razona Low (2005, p. 193), con tener algo de oído es suficiente. Algo que puede ayudar a los traductores que se enfrentan a esta cuestión es recitar el texto para identificar los grupos consonánticos, es decir, series de dos o más consonantes, y evitarlos. Estos pueden presentar un problema para el cantante porque dificultan su dicción. Otro de los elementos de los que el traductor debe ser consciente, ya que afecta a la cantabilidad, y para el que recitar también puede ser útil, son las palabras destacadas por el autor mediante la música. Su traducción se debería colocar en el mismo lugar para así no alterar la frase y dirigir la atención a otra palabra.

Lo que se puede sacar en claro es que una canción traducida, dada su naturaleza, se tiene que poder cantar. Para ello, el traductor deberá evitar elementos que dificulten la labor del cantante, como los grupos consonánticos, y prestar especial atención a la posición de aquellas palabras destacadas a través de la música por el autor de la versión original.

3.1.2 Naturalidad

Tal y como expone Low (2005, p. 195), otro de los criterios del Principio del Pentatlón es el de la naturalidad, que está principalmente relacionada con el orden de palabras y el registro. La mayoría de los traductores sabe que un texto debe sonar natural, pero como lo dan por hecho, no focalizan su atención en este aspecto y emplean estrategias vagas que pueden generar problemas. Esto sucede bastante en el contexto de la traducción musical. Hoy en día, hay una gran cantidad de traducciones muy poco naturales que ha conducido a la gente a pensar que la traducción de canciones es una práctica innecesaria, ya que sus resultados son inevitablemente deficientes.

¹¹ Independientemente de lo bonita que pueda ser la poesía y la canción, si su declamación no está a la altura, las canciones se desecharán y se ignorarán.

La naturalidad es algo que el traductor le debe al público que va a recibir su traducción. En el caso de las canciones, esta limitación es todavía mayor, ya que el texto, como dice Low (2005, p. 195): «must communicate effectively on first encounter»¹². No sucede como con otros textos, por ejemplo, los literarios, en los que el lector dispone de todo el tiempo que quiera para procesar y entender el contenido. Según Low (2005, p. 196), en el caso de las canciones, «the TT is not worth making unless it can be understood while the song is sung»¹³. Para lograr eso, la naturalidad es esencial, ya que «unnaturalness demands from the audience additional and superfluous processing effort»¹⁴ (Low, 2005, p. 195), y en este ámbito, es un esfuerzo que no se le puede pedir al público. Para ello, según expone Low (2005, p. 195), se deberán evitar construcciones artificiales que desafíen el orden sintáctico y lógico de las oraciones, el uso de arcaísmos o la pérdida de la idiomática.

En definitiva, la naturalidad es un aspecto que atañe a todos los tipos de texto. No obstante, es una cuestión que se debe tener especialmente en cuenta al traducir canciones porque estas se tienen que poder entender bien la primera vez que son escuchadas. Para conseguir traducciones naturales, el traductor tendrá que respetar el orden lógico de las oraciones y evitar cualquier elemento que pueda atentar contra la naturalidad de la canción.

3.1.3 Ritmo

Es lógico pensar que el ritmo es uno de los aspectos más importantes del ámbito de la traducción de canciones. En palabras de Low (2005 p. 196): «The translator's duty to the composer requires a high degree of respect for this pre-existing rhythm»¹⁵. En el campo de la poesía, grandes traductores como Eugene Nida o Frits Noske abogan por que los poemas y sus versiones en otros idiomas logren mantener el mismo número exacto de sílabas (Low, 2005, p. 196). No obstante, para Low (2005, p. 196), esta idea es bastante

¹² Debe ser capaz de comunicar información eficazmente desde el primer momento que es recibido por su público.

¹³ No vale la pena traducir una canción si uno no la puede llegar a entender mientras esta es cantada.

¹⁴ La falta de naturalidad exige un esfuerzo de procesamiento adicional y superfluo a la audiencia.

¹⁵ El traductor, en su deber para con el compositor, debe respetar en gran medida el ritmo ya existente.

intransigente y, a la hora de la verdad, no siempre funciona; Low opina que, en la práctica, el traductor se puede permitir ciertas licencias.

En muchas ocasiones, respetar el número de sílabas conduce a frases torpes o sin sentido. Según el Principio del Pentatlón, hay que buscar ese cómputo silábico idéntico, pero también hay que saber que en ocasiones es recomendable añadir o quitar alguna que otra sílaba. Eso sí, siempre que se añada algo tiene que parecer que pertenece al texto original. Un buen traductor debe tener buen criterio y saber cuándo hacerlo, ya que este tipo de estrategias pueden llegar a alterar la melodía (Low, 2005, p. 196-197). No obstante, a veces hay que sacrificar la melodía con pequeñas alteraciones por el bien de conservar el contenido. Como bien dice Low (2005, p. 197), reescribir melodías no se puede convertir en la norma, pero «an occasional subtle piece of musical “tweaking” may be preferable to a glaring verbal gaffe»¹⁶.

No obstante, el traductor no solo se debe fijar en el cómputo silábico, ya que el ritmo en la música no se mide igual que la métrica en la poesía. Debe tener muy en cuenta lo que duran las notas y la presencia de los silencios ya que, por poner un ejemplo, no se puede poner una pausa en mitad de una palabra. En resumidas cuentas: «What one seeks is not a replication of the SL poem’s metrical form, it is a match for the existing music»¹⁷ (Low, 2005, p. 198).

En pocas palabras, aunque el traductor tiene que intentar respetar el ritmo original de una canción, se puede permitir añadir o sustraer una sílaba al final de los versos si le resulta conveniente, siempre y cuando esa alteración sea imperceptible al oído. También tendrá que ser consciente de los silencios y la duración de las notas, ya que estas afectan el ritmo de la canción.

3.1.4 Rima

El cuarto criterio que contempla el Principio del Pentatlón es el de la rima. Tal y como expone Low (2005, p. 198) el mayor problema, como en el caso del ritmo, es que muchos traductores le dan una prioridad que no tiene necesariamente y acaban con resultados que

¹⁶ En ocasiones, es preferible hacerle un «retoque» puntual y sutil a la pieza musical que cometer una gran metedura de pata verbal.

¹⁷ Uno no tiene que buscar replicar la forma métrica del poema en la lengua origen, lo que debe hacer es dar con una versión compatible con la música existente.

no se pueden aprovechar. Low critica el exceso de rima en las traducciones de canciones y las estrategias pobres.

El Principio del Pentatlón aboga por la flexibilidad. Un traductor puede conservar el mismo número de rimas perfectas (últimos fonemas idénticos) del original, inclinarse por rimas menos perfectas o numerosas, perder la rima parcial o totalmente, etc. (Low, 2005, pp. 198-199). Todo depende de su juicio; un profesional debe sopesar si merece la pena la potencial pérdida semántica en pos de conservar la rima o si, al contrario, alterar el orden de la frase o perder contenido para lograrla resulta impensable. En palabras de Low (2005, p. 199):

Applying the Pentathlon Principle, by contrast, may mean saying: “Yes, I will have some rhyme. But I will seek some margin of flexibility... In this case the rhymes won't have to be as perfect or numerous as in the ST, and the original rhyme-scheme need not be observed. I will try to get a top score, but not at too great a cost to other considerations (such as meaning).” This is the kind of thinking I advocate.¹⁸

En conclusión, dependiendo de la prioridad que se le dé al criterio de la rima en cada caso, el traductor puede optar por conservarla, alterarla o perderla. También se puede perder parcialmente u optar por una rima menos perfecta, es decir, asonante. El traductor debe ser flexible y considerar todas estas opciones.

3.1.5 Sentido

Por último, el Principio del Pentatlón contempla la cuestión del contenido. Como se ha expuesto en apartados anteriores, la traducción de canciones tiene muchas restricciones, por lo que a veces se requiere que el traductor sea flexible y manipule el texto original. Tal y como explica Low (2005, p. 194), con esto no se está diciendo que el significado original deje de ser importante, sino que, en este caso, el concepto de fidelidad tiene que

¹⁸ Poner en práctica el Principio del Pentatlón, en cambio, puede querer decir: «Sí, conservaré algo de rima. Pero tendré un margen de flexibilidad... En este caso las rimas no tienen que ser tan perfectas ni tiene que haber tantas como en el texto fuente, y no me tengo que fijar en el esquema rítmico original. Intentaré lograr la mejor puntuación posible, pero no a costa de otros aspectos (como el sentido)». Esto es lo que yo considero que es la mejor estrategia.

ser más amplio que el de otros ámbitos de la traducción. Esto alarma a muchos profesionales, pero si se piensa, en el mundo de la traducción generalista es muy normal alterar el número de sílabas en pos de dar con un mejor resultado. Sin embargo, como expresa Low (2005, p. 194): «In a genre where syllable-count is important, the need to stretch sense arises just as naturally»¹⁹. En conclusión, cada nicho de la traducción se puede permitir ciertas licencias, lo que hay que tener claro es cuáles son.

No obstante, esto no significa que podamos ignorar por completo el contenido de la versión original. De lo contrario, el resultado que obtendríamos no se podría considerar una traducción. Como bien expone Peter Low (2005, p. 195): «All true song-translators acknowledge a duty towards the author of the ST. They must balance this against other duties which may conflict (to the singer, the composer, and the audience), but cannot abandon it altogether»²⁰. La clave está en encontrar un término medio, un equilibrio entre lo que se le debe al autor y lo que se le debe al público meta.

En resumidas palabras, la pérdida de contenido en la traducción de canciones puede llegar a ser algo inevitable a causa de las restricciones propias de la práctica. Sin embargo, se sigue tratando de una traducción, por lo que el traductor siempre le deberá cierto grado de fidelidad al autor original y a su obra.

3.2 Complemento a la propuesta del Principio del Pentatlón

Al proceder con el análisis del objeto de estudio, se ha reparado en que el Principio del Pentatlón resulta insuficiente a la hora de examinar ciertos criterios, concretamente el de la rima y el ritmo. Por ese motivo, se ha visto necesario recurrir al manual de *Métrica española* (2014) de José Domínguez Caparrós, doctor en Filología Románica, para suplir estas carencias.

José Domínguez Caparrós (2014, p. 103) define la rima como: «La igualdad o equivalencia acústica de todos o parte de los sonidos de dos o más palabras a partir de la vocal acentuada». Existen dos tipos de rima: la rima consonante y la rima asonante. Como

¹⁹ En un género en el que el cómputo silábico es importante, la necesidad de alejarse del significado surge de forma natural.

²⁰ Todo buen traductor de canciones sabe que tiene unas responsabilidades para con el autor de la pieza original. Debe encontrar la forma de equilibrar esta con otras responsabilidades que se contrapongan (para con el cantante, el compositor y la audiencia), pero no pueden simplemente ignorarla.

explica Domínguez Caparrós (2014, p. 104), la rima consonante, también conocida como rima perfecta o total, es la repetición en más de un verso de todos los sonidos de la última palabra después de la vocal de la sílaba tónica. Además, también existe la rima consonante imperfecta que, en palabras de Domínguez Caparrós (2014, p. 105) se da cuando «La rima consonante en que interviene alguna palabra cuya vocal tónica va precedida por i o por u formando diptongo». Un ejemplo de rima consonante imperfecta sería la rima entre cielo, pelo y vuelo. Por otro lado, la rima asonante, también conocida como rima imperfecta, vocálica o parcial, consiste en la reiteración de los sonidos vocálicos de la última palabra en dos o más versos a partir de la vocal acentuada (2014, p. 113).

Por otro lado, en aras de analizar el ritmo de las canciones, es necesario medir las sílabas de los versos. Para ello, Domínguez Caparrós (2014, p. 60), explica que: «El verso castellano adopta el modelo de la terminación de sílaba acentuada seguida de sílaba átona, es decir, de terminación llana o grave». Eso significa que, si la última palabra de un verso es aguda, se agrega una sílaba más para determinar el número de sílabas del verso. En cambio, si la última palabra es esdrújula, se resta una sílaba. Por último, hay que mencionar el fenómeno de la sinalefa. Según Domínguez Caparrós (2014, p. 55): «La sinalefa es la reunión, en una sílaba, de dos o más vocales contiguas que pertenecen a palabras distintas». Cuando se produce una sinalefa, dos vocales, independientemente de si son iguales o distintas, pueden unirse en una sílaba.

4 Metodología del trabajo

Como el objetivo de este trabajo es comprobar si la función de una canción condiciona la decisión del traductor sobre cuáles son los aspectos que debe priorizar en su traducción y comprobar así si existe una relación entre el funcionalismo y la traducción de canciones, se han seleccionado como objeto de estudio dos series cuya función es muy distinta. Las series en cuestión son *Crazy Ex-Girlfriend* (2015) y *Phineas y Ferb* (2007). En las dos series la música es un factor muy importante, siendo la primera una comedia musical y la segunda una serie de animación infantil con una banda sonora mundialmente aclamada.

Para poder hacer una comparación justa, se han escogido dos canciones de cada serie. De *Phineas y Ferb* (2007) se han seleccionado las canciones *Phineas and Ferb Theme*, del episodio *Lawn Gnome Beach Party of Terror* (Povenmire, 2007); y *B.U.S.T.E.D.*, del episodio *I scream, you scream* (Povenmire, 2008a). De *Crazy Ex-*

Girlfriend (2015) se han seleccionado las canciones *Crazy Ex-Girlfriend Theme*, del episodio *Josh's Girlfriend is Really Cool!* (Bloom y McKenna, 2015a); y *A diagnosis*, del episodio *Josh Is Irrelevant* (Bloom y McKenna, 2017b). Se han escogido *Phineas and Ferb Theme* y *Crazy Ex-Girlfriend Theme* porque ambas son las cabeceras de sus respectivas series (en el caso de *Crazy Ex-Girlfriend*, se trata de la cabecera de la primera temporada). Se ha seleccionado *B.U.S.T.E.D.* como segunda canción de *Phineas y Ferb* (2007) debido a su popularidad. Se ha optado por *A diagnosis* como segunda canción de *Crazy Ex-Girlfriend* (2015) a causa del gran peso que tiene en la historia. Para realizar el análisis se trabajará con los episodios completos en los que salen las recién mencionadas canciones, que se encuentran en ambos idiomas en las plataformas de *streaming* Disney+ (*Phineas y Ferb*) y Netflix (*Crazy Ex-Girlfriend*). De esta forma, se pueden apreciar las canciones en su contexto y resulta más fácil determinar su función.

Con el objetivo de determinar si la función de las canciones influye en las decisiones de traducción, este trabajo complementa el concepto de función de Low con el modelo cuatrifuncional de las funciones comunicativas de Nord. Por otra parte, para realizar el análisis de las traducciones, se han utilizado los cinco criterios del Principio del Pentatlón de Peter Low, pero agrupándolos en dos categorías: forma y sentido. Los criterios han sido divididos según el aspecto al que afecten. De esta manera, la forma recogería el criterio de la cantabilidad, la naturalidad, la rima y el ritmo, y, por otro lado, estaría el sentido. Este trabajo no tratará aspectos relacionados con el carácter audiovisual de las traducciones ni con la sincronía labial. No obstante, no se ignorará el hecho de que el objeto de estudio son piezas audiovisuales y se aludirá a ello cuando sea pertinente.

Para realizar el análisis, se utilizarán extractos de las canciones escogidas. Los ejemplos que se discuten más adelante aparecen en forma de tabla. En el caso de que sea necesario señalar algo, se utilizarán colores. La letra completa de la versión original y traducida se pueden encontrar en los anexos, al igual que un enlace para poder escuchar la canción.

5 Caso práctico 1: *Phineas y Ferb*

5.1 Contextualización de la serie

Como queda reflejado en la entrada de *Phineas y Ferb* en IMDb (2022), *Phineas y Ferb* (*Phineas and Ferb* en inglés) es una serie infantil estadounidense de animación que estuvo en emisión durante 8 años, del 2007 al 2015. En España se estrenó el 1 de febrero del

2008. Sus creadores son Jeff «Swampy» Marsh (*Padre de familia*) y Dan Povenmire (Bob Esponja) y es de la productora Disney Television Animation. Se emitía en Disney Channel y Disney XD. Según la entrada de *Phineas y Ferb* en la Wikipedia (2022), la serie cuenta con 135 episodios de carácter episódico de 22 minutos divididos en cuatro temporadas. Como figura en Eldoblaje (2022a), la base de datos de doblaje en España, la traducción al español de la serie la llevó a cabo el estudio de grabación Soundub y estaba a cargo de Óscar López. El director musical era Miguel Ángel Varela y de la adaptación de canciones se encargó María Ovelar, directora musical y adaptadora que ha trabajado para Disney, Fox y Warner, entre otras productoras, en las canciones de películas como *El jorobado de Notre Dame*, *Hércules* o *Mulan*.

La serie cuenta la historia de Phineas y Ferb, dos hermanos que, al aburrirse por no tener clases, se pasan el verano creando novedosos y estrafalarios inventos. A su vez, Candace, su hermana mayor, intenta delatar a sus hermanos y que su madre les pille *in fraganti*. No obstante, esto nunca pasa, ya que los extravagantes inventos de los protagonistas desaparecen convenientemente gracias a las invenciones del Doctor Doofenshmirtz, el villano de la serie, que siempre está intentando cometer alguna locura. Sin embargo, los malvados y ridículos planes de este curioso individuo nunca llegan a nada, ya que en todas las ocasiones son frustrados por el «Agente P», un ornitorrinco que, curiosamente, es la mascota de los protagonistas de la serie.

Como se ha mencionado anteriormente, las canciones son un elemento muy importante de la serie. Salvo en cuatro ocasiones, todos los episodios contienen una o más canciones (Phineas and Ferb Wiki, 2022). La banda sonora fue muy bien recibida por el público, siendo nominada, según la entrada de *Phineas y Ferb* en IMDb (2022), a varios premios Emmy, British Academy Children's Awards, Annie Awards y Kids Choice Awards. Las canciones de la serie han sido comercializadas, tanto en Estados Unidos como en España, y se pueden encontrar en formato físico y en diversas plataformas como Spotify, Apple Music o Tidal.

5.2 Canción: *Phineas and Ferb Theme*

5.2.1 Contextualización y función

Será un día fenomenal, es el título en español de la cabecera de la serie. Su nombre se debe a la versión extendida de la canción. Esta versión dura dos minutos más que la

original y se titula *Today is gonna be a great day*. La versión extendida se grabó gracias al éxito de la canción (Phineas and Ferb Wiki, 2022). En este trabajo se analizará la versión original de la canción que dura un minuto, ya que es la que sale en la serie. Al tratarse de la canción de cabecera, suena en todos los capítulos, por lo que se ha escogido trabajar con el segundo episodio de la primera temporada de la serie, llamado *Lawn Gnome Beach Party of Terror* (Povenmire, 2007), en español *Terror y gnomos en una fiesta de playa* (Povenmire, 2008c). Los escritores de la versión original son Dan Povenmire, Jeff "Swampy" Marsh, Michael Culross, Michael Walker y Carl Williams; y los intérpretes son el grupo estadounidense Bowling For Soup, como figura en la entrada de la Wikipedia titulada *Phineas and Ferb (soundtrack)* (2022). Como figura en Eldoblaje (2022a), la adaptación al castellano la llevó a cabo María Ovelar. En España, la canción es interpretada por Alejandro Saudinós. También hay una versión extendida en español del grupo alicantino Indras (Phineas and Ferb Wiki, 2022). Esta canción fue nominada a un Emmy por mejor tema de cabecera original²¹ en el 2008 (Television Academy – Emmy Awards, 2022). Se pueden encontrar las dos versiones de la letra en el Anexo 1.

Esta canción expone brevemente la premisa de la serie, que podemos encontrar en el apartado anterior, y enumera las estrafalarias situaciones en las que se ven envueltos los protagonistas, algunas de las cuales se dan en capítulos de la serie. Al tener en cuenta los usos que se le han dado a la canción y el público hacia el que va dirigida, se puede presumir que su *función* es entretener y cautivar a una audiencia joven; crear una canción pegadiza y comercial que pueda funcionar en el mercado. Otra de las pruebas que apoyan esta idea son las declaraciones de Dan Povenmire, uno de los creadores de la serie, que, en el contenido inédito de *The Fast and the Phineas*²² cuenta que en un principio querían que el coro de Disney grabara la canción, pero que al final la productora les pidió que hiciesen una versión más moderna y atractiva (Phineas and Ferb Wiki, 2022). Por ende, se puede deducir que la función principal de esta canción es apelativa; la acción comunicativa se centra en el receptor, y la canción busca incitar al público a reaccionar de una forma concreta.

²¹ *Outstanding Original Main Title Theme Music* en inglés.

²² *The Fast and the Phineas* es el nombre del DVD que recogía los primeros siete capítulos de la primera temporada de la serie. Salió a la venta en 2008 (Phineas and Ferb Wiki, 2022).

En el caso de la traducción, se observa que se le dan los mismos usos que al tema original, y que el público también es el mismo. Por consiguiente, se puede suponer que la función de *Será un día fenomenal* es la misma que la de la versión original.

5.2.2 Análisis

En las siguientes secciones se analizarán las decisiones de traducción teniendo en cuenta los criterios del Principio del Pentatlón de Peter Low: cantabilidad, naturalidad, ritmo, rima y sentido. Como se ha explicado en la metodología, los cuatro primeros criterios competen a la forma de la canción.

Cantabilidad

Este criterio es quizás el más complicado de evaluar para un traductor. Como se explicó anteriormente, la persona más indicada para determinar si una canción es cantable o no es un músico o un cantante. No obstante, como bien expresó Low (2005, p. 193), basta con tener un poco de oído musical para poder apreciar una buena traducción en términos de su cantabilidad.

Como se ha visto en el apartado teórico, Low (2005, p. 193) comenta que una de las formas de evitar una traducción poco cantable es localizar los grupos consonánticos que haya en el TO e intentar no traspasarlos al TM para esquivar posibles problemas de dicción y facilitar el trabajo del cantante, sobre todo en canciones como estas en las que el tempo es rápido. En los ejemplos de debajo se puede observar cómo se sustituyen todos esos grupos consonánticos por vocales libres y alivian la carga consonántica e incluso se logra una musical sinalefa (en verde).

V ²³	TO ²⁴	TM ²⁵
14	Surfing tidal waves	Busca un temporal
15	Creating nanobots	O vida artificial
16	Or locating Frankenstein's brain	O sesos de Frankenstein

²³ Número de verso.

²⁴ Texto origen.

²⁵ Texto meta.

Otro de los rasgos que, según Low (2005, p. 193), demuestra que esta versión es cantable es la traducción de las palabras que el autor destaca en la versión original y su posición. Como se puede comprobar en los dos ejemplos que se encuentran debajo, las palabras enfatizadas por la música han sido traducidas literalmente y en el mismo lugar, por lo que el elemento principal de la frase no se modifica y no se acentúa una palabra distinta.

V	TO	TM
1	There's a hundred and four days	Más o menos cien días
2	Of summer vacation	Hay de vacaciones
26	So stick with us	Quedaos aquí
27	'Cause Phineas and Ferb	Con Phineas y con Ferb
28	Are gonna do it all!	Que haremos eso y más

Naturalidad

Una canción traducida se tiene que poder entender a la primera y sin necesidad de tener el texto delante, como se observaba en la parte teórica (Low, 2005, p. 196). Decisiones como alterar el orden lógico de las oraciones o utilizar construcciones poco idiomáticas ponen en peligro la naturalidad de la canción (Low, 2005, p. 195). A continuación, se muestran ejemplos de traducciones poco naturales. En el primer caso, se puede observar que, por tema de rima, la traductora, además de añadir un verso que carece de sentido semántico (en verde), produce una traducción cuyo orden sintáctico resulta muy poco natural (en azul). En el siguiente ejemplo (en amarillo), se puede observar lo mismo; debido al orden ilógico de la oración, el resultado es muy artificial.

V	TO	TM
4	So the annual problem	Un problema en verano
5	For our generation	Y en ocasiones
6	Is finding a good way to spend it	Es como pasarlo de miedo
1	There's a hundred and four days	Más o menos cien días
2	Of summer vacation	Hay de vacaciones

No obstante, en el resto de la canción, no se encuentra ninguno de estos problemas. A continuación, se puede ver un extracto en el que la traducción respeta el orden lógico de las oraciones, el registro es adecuado y no se pierde la idiomática.

V	TO	TM
8	Building a rocket	Podríais
9	Or fighting a mummy	Hacer un puente
10	Or climbing up the Eiffel Tower	Luchar contra momias
11	Discovering something	Y escalar la torre Eiffel.
12	That doesn't exist	Descubramos algo
13	Or giving a monkey a shower	Que nunca existió
14	Surfing tidal waves	Bañemos a un mono con gel.
15	Creating nanobots	Busca un temporal
16	Or locating Frankenstein's brain	O vida artificial
17	(Phineas: It's over here!)	O sesos de Frankenstein.
18	Finding a dodo bird,	Un ave en extinción
19	Painting a continent	Pintemos la nación
20	Or driving our sister insane.	O hagámosla enloquecer.

Ritmo

Para analizar este criterio se comprobará si en la traducción se respeta el cómputo silábico del TO. Para ello, se utilizarán las nociones métricas de José Domínguez Caparrós (2014), expuestas en apartados anteriores.

En la tabla que se encuentra a continuación, se pueden observar dos ejemplos en los que el TM respeta el cómputo silábico de la versión original a la perfección. El resto de la traducción también logra respetar el ritmo original, como se puede observar en el Anexo 1. Además, consigue hacerlo sin necesidad de tomarse ninguna licencia melódica como las expuestas por Low (2005).

V	TO		TM	
8	Building a rocket	5 ²⁶	Hacer un puente	5
9	Or fighting a mummy	6	Luchar contra momias	6
10	Or climbing up the Eiffel Tower	8	Y escalar la torre Eiffel	7+1
11	Discovering something	6	Descubramos algo	6
12	That doesn't exist	5+1	Que nunca existió	5+1
13	Or giving a monkey a shower	9	Bañemos a un mono con gel	8+1
26	So stick with us	4+1	Quedaos aquí	4+1
27	'Cause Phineas and Ferb	6+1	Con Phineas y con Ferb	6+1
28	Are gonna do it all!	6+1	Que haremos eso y más	6+1

Rima

Para analizar este criterio se observará cómo llega la rima original al TM de acuerdo con las nociones expuestas anteriormente de José Domínguez Caparrós (2014). En el extracto de debajo se puede observar que, además de conservar la rima original, la traductora logra añadir una nueva rima (en amarillo). En ambos casos la rima es asonante.

V	TO		TM	
10	Or climbing up the Eiffel Tower	A ²⁷	Y escalar la Torre Eiffel	A
11	Discovering something	B	Descubramos algo	B
12	That doesn't exist	C	Que nunca existió	C
13	Or giving a monkey a shower	A	Bañemos a un mono con gel	A
14	Surfing tidal waves	D	Busca un temporal	D
15	Creating nanobots	E	O vida artificial	D

En el siguiente extracto se puede ver que el TM vuelve a lograr conservar la rima original. En este caso, los versos de color verde son de rima consonante, mientras que los versos de color amarillo, de rima asonante.

²⁶ En el apartado del análisis dedicado al ritmo, esta columna reflejará el cómputo silábico de la canción.

²⁷ En el apartado del análisis dedicado a la rima, esta columna reflejará el esquema métrico.

V	TO		TM	
1	There's a hundred and four days	A	Más o menos cien días	A
2	Of summer vacation	B	Hay de vacaciones	B
3	'Til school comes along just to end it	C	Y llegan las clases de nuevo	C
4	So the annual problem	D	Un problema en verano	D
5	For our generation	B	Y en ocasiones	B
6	Is finding a good way to spend it	C	Es como pasarlo de miedo	C

Sentido

Como se ha explicado en el apartado teórico, aunque la traducción de canciones no exige el mismo grado de fidelidad que en otros ámbitos de la traducción, no se puede ignorar el texto original, pues ya no se trataría de una traducción (Low, 2005, p. 195). Para comprobar la prioridad que le da la traductora a este criterio, se analizará cómo ha traspasado el contenido del TO al TM, es decir, si se conserva total o parcialmente o si, al contrario, se pierde.

En el extracto inferior se puede observar como en el TM se pierde el sentido original. El término «rocket», cuya equivalente en este caso sería cohete, pasa a ser «un puente». Se puede presumir que esta «traducción» se debe a una necesidad de dar con una palabra que funcionase rítmicamente. Si el público solo escuchase el audio, no supondría ningún problema, ya que el cohete no es relevante para la historia y puede ser intercambiable. No obstante, como se ha trabajado con la serie y no solo con la canción, hay que observar el objeto de estudio como pieza audiovisual. En la cabecera de la serie, se pueden ver claramente a los protagonistas saliendo de una nave espacial, por lo que la traducción de la letra no se correspondería a la imagen. Como ya se ha mencionado previamente, este es una cuestión que no concierne a este trabajo, sin embargo, se ha creído oportuno mencionarlo, ya que esa incongruencia entre el audio y el video es el aspecto que más podría confundir al público meta.

V	TO	TM
8	Building a rocket	Hacer un puente
9	Or fighting a mummy	Luchar contra momias

En la tabla inferior se puede ver un ejemplo en el que el contenido se pierde parcialmente. En el TO, la letra dice lo siguiente: «Surfing tidal waves». Una posible traducción literal sería: «Surfear olas gigantes». Vemos que eso ha llegado al TM como «Busca un temporal», haciendo referencia, según la RAE, a una tempestad o lluvias intensas. Estos dos términos no son equivalentes. No obstante, están relacionados, ya que ambos son fenómenos de la naturaleza.

V	TO	TM
14	Surfing tidal waves	Busca un temporal
15	Creating nanobots	O vida artificial

A lo largo de la canción, hay más ocasiones en las que, como en el ejemplo anterior, la información llega a la traducción parcialmente. Sin embargo, hay partes de la traducción en las que el contenido llega al completo al TM, como en el extracto de la tabla inferior.

V	TO	TM
9	Or fighting a mummy	Luchar contra momias
10	Or climbing up the Eiffel Tower	Y escalar la torre Eiffel
11	Discovering something	Descubramos algo
12	That doesn't exist	Que nunca existió
13	Or giving a monkey a shower	Bañemos a un mono con gel

5.2.3 Conclusión

En este caso, el TM logra cumplir su función; la traducción es cantable y musical. El resultado es un tema pegadizo que se entiende perfectamente en la primera escucha, aspecto que se exige en la traducción de canciones de acuerdo con Low (2005, p. 195). Como se puede observar en el análisis, esto se debe a la manera en la que la traductora se ha esmerado en cuidar la forma de la canción. Se puede ver que no hay ningún problema que afecte a la cantabilidad, el ritmo o la rima, y que, de hecho, la traductora consigue rimar más versos que en el TO y en alguna ocasión lograr rima consonante, lo que le aporta todavía más musicalidad a la canción. Esto hace que la canción sea mucho más

cantable y pegadiza, función principal de la traducción, como se señalaba anteriormente. La traductora también se le da una gran prioridad al criterio de la naturalidad, aunque haya alguna ocasión en la que esta cualidad se pierda. No obstante, en esos casos, la pérdida se debe a un intento por conservar/mejorar la rima o ritmo. En comparación con los otros criterios del Principio del Pentatlón, la traductora le da menos prioridad al del sentido. Hay momentos en los que decide perder total o parcialmente el contenido original en pos de lograr una rima o respetar el cómputo rítmico.

Se concluye que la traducción de esta canción logra cumplir su objetivo principal: ser cantable y comercial. Esto queda todavía más en evidencia si se tiene en cuenta que es un de las canciones en español de la serie con más reproducciones en plataformas como Spotify y Apple Music, o que, al ver el triunfo de la canción, en España también se decidió hacer una versión extendida de la cabecera, interpretada por Indras. El análisis de la traducción de esta canción también refleja que existe una relación entre la forma de la canción y que esta sea pegadiza/comercial; cuanto más se priorizan los criterios que en este trabajo se asocian a la forma, se logra un resultado más cantable y atractivo.

5.3 Canción: *B.U.S.T.E.D.*

5.3.1 Contextualización y función

Esta canción pertenece a *I scream, you scream* (Povenmire, 2008a), en español *La máquina de helados* (Povenmire, 2008b), episodio 15 de la primera temporada de la serie. El capítulo fue emitido el 17 de febrero de 2008 (Phineas and Ferb Wiki, 2022). Esta canción llega a España con el título de *¡Basta!* Los escritores de la versión original son Dan Povenmire, Jeff "Swampy" Marsh, Martin Olson, Jon Colton Barry, Antoine Guilbaud y Danny Jacob. Las intérpretes son Ashley Tisdale y Olivia Olson, actrices de doblaje de los personajes que cantan la canción (Phineas and Ferb Wiki, 2022). Como figura en ElDoblaje (2022a), la versión en castellano es interpretada por Olga Velasco y Pilar Martín que, como en la versión estadounidense, son las actrices de doblaje de los personajes. Al igual que en la canción anterior, la adaptación al castellano la lleva a cabo María Ovelar. Esta canción dispone de una versión extendida que se incluye en el mismo episodio. Esta versión es la que se ha comercializado tanto en EE. UU. como en España. Por consiguiente, en análisis se utilizará la versión extendida. Se puede encontrar la letra original y traducida en el Anexo 2.

En este episodio, a los empeños de Candace por lograr que su madre pille a sus hermanos con las manos en la masa, se le une Vanessa Doofenshmirtz, la hija del Doctor Doofenshmirtz, que también quiere que su madre descubra a su padre haciendo una de las suyas. La canción refleja esta situación; las dos adolescentes cantan acerca de cómo van a conseguir chivarse y alcanzar lo que es su objetivo a lo largo de toda la serie. Como en el caso anterior y por los mismos motivos, se puede conjeturar que la función de esta canción es gustar al público y convertirse en un producto comercial. Se repite la situación anterior, ya que se busca una reacción específica del receptor: que quede cautivado por la canción. Por este motivo, la función será apelativa. No obstante, como explica Nord (2009, p. 225): «Los textos no suelen ser monofuncionales». En esta ocasión, la canción está estrechamente relacionada con la historia del capítulo, por lo que su función, en menor medida, también será referencial.

En el caso de la traducción sucede lo mismo; la versión en español tiene la misma función que la canción original y el público meta también es infantil. Por consiguiente, la función principal de la traducción también será apelativa.

5.3.2 Análisis

Cantabilidad

En los ejemplos que se encuentran en la tabla inferior, se puede observar que, en su versión, la traductora evita los grupos consonánticos del TO, sustituyéndolos por vocales libres y así conseguir aliviar la carga consonántica y mejorar la cantabilidad de la canción (Low, 2005, p. 193). Esto sucede a lo largo de toda la canción, como se puede ver en el Anexo 2.

V	TO	TM
7	She's gonna see just what you're doin'	Ella verá las cosas claras
8	And then you're finally gonna have to stop !	Y sé que entonces os hará parar
33	It's gonna set me free	Bien clarito a mí
34	(Candace: Gonna set me free)	(Candace: Bien clarito a mí)
35	It starts with a «B»!	Lo digo así
36	(Candace: Starts with a «B»!)	(Candace: Lo digo así)

Naturalidad

Solo hay un par de ocasiones en los que se pierda la naturalidad, siempre en pos de lograr rima o ajustarse al esquema rítmico del TO. En el recuadro inferior, podemos observar algunos ejemplos en los que el TM pierde naturalidad, en este caso, por un orden de frase artificial y extraño (en verde), y por una reduplicación del complemento indirecto innecesaria (en amarillo).

V	TO	TM
17	But you better believe me	Más os vale creerme
18	When I tell you	Cuando digo
19	That I finally got the dirt	Que ya pienso en chivar me
20	On you	Aún
26	There's a new cop on the beat	Hoy un nuevo poli vi
27	And I'm bringing down the heat	Le daré trabajo aquí
32	'Cause there's one six letter word	Porque quiero que me oigáis
33	It's gonna set me free	Bien clarito a mí
34	(Candace: Gonna set me free)	(Candace: Bien clarito a mí)

Sin embargo, como se puede comprobar en los extractos que se encuentran en la tabla inferior, en el resto de la canción no hay ninguno de los problemas mencionados en el apartado teórico que afecten negativamente a este criterio.

V	TO	TM
5	Well she says it's all just drama	Me dice que hago un drama
6	But every bubble's got to pop	Pero esto tiene que estallar
7	She's gonna see just what you're doin'	Ella verá las cosas claras
8	And then you're finally gonna have to stop!	Y sé que entonces os hará parar
15	And when I do, you're gonna be busted! (Busted!)	Es lo mejor, ¡Ya os toca, ya basta! (¡Basta!)
16	I don't wanna put the hurt on you	No es venganza, es algo más común

17	But you better believe me	Más os vale creerme
28	My eyes are wise	Me he dado cuenta
29	To all your lies	Os cogí
30	'Cause you're not that discreet	Los líos descubrí

Ritmo

En esta canción, se puede observar como la traductora se permite hacer unos pequeños cambios en la estructura silábica, o como lo llama Low (2005, p. 197): «an occasional subtle piece of musical “tweaking”»²⁸. Eso sí, no cambia en ningún momento la melodía. Esto se comprueba al escuchar la canción, cuyo enlace se encuentra en el Anexo 1. Se puede contemplar un ejemplo de esto en el recuadro de debajo. En el TO, después del primer verso hay un silencio, pero en el TM ese silencio no se respeta. De esta forma, aunque los versos no midan lo mismo (hay una diferencia de dos sílabas), acaban en el mismo momento y da la sensación de que miden lo mismo. En cambio, en el tercer verso sucede lo contrario, ya que es más largo el del TO que el del TM. En esta ocasión lo que deciden hacer es cantar el verso a una velocidad más reducida. En el resto de la canción sucede lo mismo, como se puede comprobar en el Anexo 2.

V	TO	S	TM	S
1	I can see the things you're doin'	8	Veo lo que estás haciendo	8
2	And you think that I'm naïve	7+1	Y piensas “¡Vaya ingenua, Bah!”	8+1
3	But when I get the goods on you	8+1	Mas cuando yo te pille	7
4	She'll finally believe	6+1	Sé que ²⁹ ella me creerá	7+1

Rima

En el siguiente ejemplo, se puede observar que la traductora logra incluso más rima que en la versión original; rima tres versos que en un principio no rimaban. Además, recurre a terminar todos los versos con infinitivos para conseguir una buena rima asonante.

²⁸ Un «retoque» puntual y sutil a la pieza musical.

²⁹ Aquí, por tema de métrica, debería haber una sinalefa, pero en la canción no se la hacen.

V	TO		TM	
9	Don't think you're gonna win this time	A	Hoy ya no lograreis ganar	A
10	'Cause you better believe	B	Os conviene pensar	A
11	I'm gonna drop a dime	C	Que me voy a chivar	A

En el extracto que se encuentra en la tabla inferior, se puede ver como la traductora elimina una de las rimas que había (en amarillo). No obstante, para compensar esa pérdida, conserva la otra rima que había en la estrofa (en verde) y logra que uno de los dos versos restantes también rime con los demás.

V	TO		TM	
26	There's a new cop on the beat	A	Hoy un nuevo poli vi	A
27	And I'm bringing down the heat	A	Le daré trabajo aquí	A
28	My eyes are wise	B	Me he dado cuenta	B
29	To all your lies	B	Os cogí	A
30	'Cause you're not that dis creet	A	Los líos descubri ri	A

Sentido

Uno de los cambios de sentido más notables es el del título, que se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la canción³⁰. La traductora decide ignorar el significado de «busted», que en este contexto sería «atrapado» o «pillado», y opta por hacer uso de un recurso muy común en la traducción de canciones: la equivalencia estilística. En vez de poner un equivalente, utiliza una palabra con la grafía lo más parecida posible a la palabra en inglés para que encaje mejor en la canción y la traducción sea lo más aproximada a la versión original que se pueda (en lo relativo a su forma, claro está). Esta opción funciona especialmente bien en el verso 37. En él, como se puede observar en la siguiente tabla, se deletrea el título de la canción. Si se hubiese optado por un equivalente, hubiera sido muy

³⁰ Consultar el Anexo 2.

complicado dar con uno que tuviese la misma cantidad de letras y permitiese preservar la cantabilidad. En cambio, la traducción final, como se puede ver, encaja perfectamente, ya que, aunque la palabra «basta» tiene una letra menos, no resulta un problema; la letra «s» se lee como una palabra bisílaba.

V	TO	TM
21	You're busted (Busted!)	¡Ya basta! (¡Basta!)
37	It goes B-U-S-T-E-D!	"Be-A-E-se-Te-A",
38	You are busted! (Busted!)	Suena ¡Basta! (¡Basta!)

En la estrofa que se encuentra a continuación, hay varias ideas del TO que no se recogen en el TM. En primer lugar, en la versión en castellano no queda reflejado que, cuando se habla de «un nuevo poli», los personajes están hablando de ellos mismos. En el TO esto se puede intuir fácilmente gracias al uso de la primera persona en el segundo verso y al apoyo visual³¹. No obstante, este apoyo no es suficiente en la versión traducida. Tampoco se recoge la idea que expresa el último verso de la canción.

V	TO	TM
26	There's a new cop on the beat	Hoy un nuevo poli vi
27	And I'm bringing down the heat	Le daré trabajo aquí
28	My eyes are wise	Me he dado cuenta
29	To all your lies	Os cogí
30	Cause you're not that discreet	Los líos descubrí

El extracto que se observa debajo es otro ejemplo más de lo que se acaba de explicar. La traductora conserva la idea básica del autor y omite, con la intención de lograr una traducción formalmente³² mejor, una gran cantidad de información, como es en este caso cualquier mención a la palabra que se va a deletrear.

³¹ En el videoclip aparecen Candace y Vanessa, personajes que interpretan la canción,

³² Entiéndase el concepto «formalmente» como la agrupación de cuatro (cantabilidad, naturalidad, ritmo y rima) de los cinco criterios del Principio del Pentatlón, como ya se explicó en apartados anteriores.

V	TO	TM
31	And I don't care what you've heard	Da lo mismo lo que hagáis
32	'Cause there's one six letter word	Porque quiero que me oigáis
	Vanessa:	Vanessa:
33	It's gonna set me free	Bien clarito a mí
34	(Candace: Gonna set me free)	(Candace: Bien clarito a mí)
35	It starts with a «B»!	Lo digo así
36	(Candace: Starts with a «B»!)	(Candace: Lo digo así)
	Both:	Los dos:
37	It goes B-U-S-T-E-D!	"Be-A-E-se-Te-A",

5.3.3 Conclusión

La traductora de esta canción le da una clara prioridad a la forma, lo que permite que la traducción cumpla su función. No se altera en ningún momento la melodía y, gracias a la gran cantidad de sílabas libres que hay, no existe ninguna ocasión en la que la elección de palabras pueda dificultar la dicción del cantante. También consigue respetar el cómputo silábico y la métrica original a la perfección, además de rimar más versos que en el TO. Esto ayuda a mitigar cualquier aspecto que pueda afectar negativamente la musicalidad de la canción, en este caso, las fórmulas poco naturales que se mencionaban en el criterio de la naturalidad. A cambio, se pierde bastante contenido, como se puede observar en el análisis.

Salvo por estos pequeños problemas de naturalidad, el resultado es una canción cantable y pegadiza que podría llegar a gustar al público. Esto queda probado al observar que, además del elevado número de reproducciones que tiene la canción en plataformas musicales, la canción quedó en tercera posición en *Los Phineas y Ferb nominales Videos Musicales (Phineas and Ferb Musical Cliptastic Countdowns* en inglés), concurso que realizó la propia serie para dar con las 10 mejores canciones de la primera temporada de la serie según el público (Phineas and Ferb Wiki, 2022).

En conclusión, la versión en español triunfó entre el público, por lo que se puede afirmar que la traducción cumple su función, siendo esta funcionar canción y convertirse en un producto comercial, a la perfección.

6 Caso práctico 2: *Crazy Ex-Girlfriend*

6.1 Contextualización de la serie

Como indica la entrada de *Crazy Ex-Girlfriend* en IMDb (2022), es una serie estadounidense del género de la comedia musical dirigida a un público adulto que estuvo en emisión durante 4 años, del 2015 al 2019. Sus creadoras son Rachel Bloom y Aline Brosh McKenna. La primera, además de escribir las canciones, es guionista, productora ejecutiva y la protagonista de la serie. En España se estrenó el 5 de diciembre de 2016 en Netflix, donde sigue disponible. Según Filmaffinity (2022), la serie cuenta con 62 episodios de alrededor de 40 minutos repartidos en cuatro temporadas. Como se puede comprobar en Eldoblaje (2022b), el doblaje de la serie lo llevó a cabo el estudio de grabación Best Digital, con Eduardo del Hoyo como director y Alicia González-Camino encargada de traducción. El adaptador y director musical es Miguel Antelo que, curiosamente, también le pone la voz a Josh, uno de los protagonistas.

La serie sigue la vida de Rebecca Nora Bunch, una exitosa abogada que vive en Nueva York. Un día, tras sufrir una crisis nerviosa, se encuentra con Josh Chan, un amor de verano al que no veía desde hacía diez años. Después de intercambiar unas palabras, decide dejarlo todo y mudarse al otro extremo del país, a West Covina, California, un pequeño pueblo en el que vive Josh. Intentará reconquistarlo, pero no será tarea fácil, ya que se tendrá que enfrentar a su novia. Para lograrlo, cometerá innumerables locuras. La salud mental se convierte en el motor de la tercera temporada, que aborda el tema de forma natural y sin perder su frescura y comicidad, aspecto que caracteriza la serie y sus canciones.

Al tratarse de una comedia musical, las canciones son un elemento igual de importante que los diálogos y el humor; son un instrumento que mueve la trama y sirve de monólogo interior para los personajes. Como queda reflejado en la entrada de *Crazy Ex-Girlfriend* en la Wikipedia (2022), no hay ningún episodio en el que no haya alguna canción, de hecho, con los más de 150 números musicales que hay en la serie, en muchas

ocasiones hay dos o tres canciones por capítulo. La banda sonora ha sido muy aclamada por la crítica; según la entrada de *Crazy Ex-Girlfriend* en IMDb (2022), ha recibido varios premios y nominaciones³³ como, por ejemplo, un Emmy a mejor composición original³⁴ o a mejor coreografía³⁵. Las canciones de la serie no han sido comercializadas en formato físico, pero sí en formato digital. Hay dos álbumes por temporada (versión explícita y versión limpia) además de un álbum en vivo³⁶ que contiene algunas de las canciones más famosas y relevantes de la serie, entre ellas, *A Diagnosis*, una de las canciones que se estudian en este trabajo.

6.2 Canción: *Crazy Ex-Girlfriend Theme*

6.2.1 Contextualización y función

Esta canción es el tema de cabecera de la primera temporada de la serie. El título no se ha traducido al español. Al tratarse de la canción de cabecera, suena en todos los capítulos de la primera temporada, por lo que se ha escogido trabajar con el segundo episodio de la serie, llamado *Josh's Girlfriend is Really Cool!* (Bloom y Brosh McKenna, 2015), en español *¡La novia de Josh es superguay!* (Bloom y Brosh McKenna, 2015). Rachel Bloom, además de ser la intérprete, es la escritora de la canción, junto a Adam Schlessinger. Es una canción muy corta; tan solo dura treinta y dos segundos. Como figura en Eldoblaje (2022b), el responsable de la traducción de la canción es Miguel Antelo. La versión en español la canta Celia Vergara, actriz de doblaje de las canciones del personaje³⁷. Esta canción fue nominada a un Emmy por mejor tema de cabecera original³⁸ en el 2016 (*Crazy Ex-Girlfriend* - IMDb, 2022). Se pueden encontrar la letra original y su traducción en el Anexo 3.

³³ Para consultar la lista completa de premios y nominaciones, véase el siguiente enlace: https://www.imdb.com/title/tt4094300/awards/?ref=tt_awd

³⁴ Por la canción original *Anti-Depressants Are So Not a Big Deal*.

³⁵ Por la rutina de baile de las canciones *Don't Be a Lawyer* y *Anti-Depressants Are So Not a Big Deal*.

³⁶ El concierto quedó grabado y lo convirtieron en el último episodio de la serie, titulado *Yes, It's Really Us Singing: The Crazy Ex-Girlfriend Concert Special!*, en español *¡Sí, somos nosotros cantando en el concierto especial de Crazy-Ex Girlfriend!*

³⁷ Celia Vergara solo le pone la voz a Rebecca en las canciones. La actriz de doblaje del personaje es Conchi López.

³⁸ «*Outstanding Original Main Title Theme Music*» en inglés.

Esta canción resume la premisa de la primera temporada de la serie. En ella, la protagonista habla de cómo un día tuvo una crisis, se reencontró con un antiguo amor y decidió mudarse a la otra punta del país. El tema funciona como un pequeño resumen para situar al público al empezar cada capítulo, es decir, es de carácter informativo. Por consiguiente, la función principal de esta canción es referencial. Sin embargo, la canción ha sido comercializada, es el primer tema del álbum *Crazy Ex-Girlfriend: Season 1* (Original Television Soundtrack, Vol. 1), por lo que se presume que su función también es apelativa. Como en el caso de las canciones de *Phineas y Ferb*, los creadores también buscan canciones pegadizas que puedan cautivar a su público.

En el caso de la traducción, a diferencia de *Phineas y Ferb*, las versiones en español no han sido comercializadas. Por ese motivo, se puede presumir que su función es simplemente transmitirle el contenido de la canción al público meta, es decir, su principal función es referencial.

6.2.2 Análisis

Como se ha comentado en la metodología, esta canción tan solo dura 32 segundos. Hay que tener este aspecto en cuenta porque, al ser más corta que el resto de las canciones, el análisis también lo es.

Cantabilidad

Uno de los problemas que pueda afectar la cantabilidad de la canción, según Low (2005, p. 193), es la presencia de grupos consonánticos, ya que dificulta la dicción del cantante, sobre todo en canciones con un tempo tan rápido como esta³⁹. En la traducción de esta canción se puede ver que el traductor, por conservar el sentido, no ha sustituido los grupos consonánticos del TO por vocales libres y el resultado es un verso recargado, difícil de leer. Este verso, como se puede comprobar en el Anexo 3, se repite en cuatro ocasiones a lo largo de la canción.

V	TO	TM
9	She's the crazy ex-girlfriend	¡Es la exnovia chiflada!

³⁹ Consultar Anexo 3 para encontrar el enlace que te redirige a la canción.

En esta canción el autor no enfatiza ningún verso o palabra con la música, así que no se puede analizar este aspecto del criterio de la cantabilidad.

Naturalidad

Tras analizar el TM, se puede comprobar que hay varios problemas de naturalidad. El primero de ellos es la traducción del título de la serie, que se repite en la canción en cuatro ocasiones. Como la serie no tiene un título oficial en España, el traductor no se vio obligado a traducirlo de una forma concreta. En español, no existe una expresión para designar a una «crazy ex-girlfriend», pero sí que hay manera idiomáticas para referirse al término, como «la exnovia loca» o «la loca de mi ex/exnovia». Sin embargo, por tema de ritmo, el traductor decidió usar «la exnovia chiflada», expresión poco idiomática. Al no estar asentada en nuestra lengua, puede que el público necesite algo más de tiempo para procesar la letra, situación que, como explica Low (2005, p. 195) se debe evitar en la traducción de canciones.

V	TO	TM
9	She's the crazy ex-girlfriend	¡Es la exnovia chiflada!

En el siguiente extracto, se puede ver que el orden de las palabras desafía la secuencia natural de los elementos de una oración en español al colocar el verbo al final de la frase. Esto, como expone Low (2005, p. 195) irrumpe el hilo del pensamiento del oyente y le exige un esfuerzo de procesamiento adicional, cosa que, como se ha dicho en numerosas ocasiones, no es factible.

V	TO	TM
15	She's so broken inside	¡ Desquiciada está!
17	C-R-A-Z-Y	¡ Des-qui-cia-da está!

Ritmo

Como queda reflejado en la tabla, el verso del TM tiene una sílaba más que el del TO. Si bien es cierto que cuando Low (2005, p. 196) habla del criterio del ritmo en el apartado del Principio del Pentatlón se mencionaba que quitar o añadir una sílaba a un verso era

algo completamente aceptable, también comenta que esa sílaba tiene que parecer que pertenece a la versión original. En esta ocasión, eso no pasa; al escuchar la canción⁴⁰ es evidente que esa última sílaba no pertenece al verso.

V	TO		TM	
9	Crazy ex-girlfriend	5	¡Exnovia chiflada!	6

En el ejemplo que se observa a continuación, se puede ver que en dos ocasiones los versos del TM cuentan con una sílaba de más. No obstante, esta sílaba pasa desapercibida debido al acelerado tempo de la traducción, como se puede comprobar al escuchar la canción a través del enlace del Anexo 3.

V	TO		TM	
5	West Covina, California	8	A West Covina, California	9
6	Brand-new pals and new career	7+1	Donde todo es ideal	7+1
7	It happens to be where Josh lives	8	Resulta que es donde vive Josh	9+1
8	But that's not why I'm here	6+1	¡Pero es casualidad!	6+1

Rima

Como se puede observar en la siguiente tabla, la versión en español de esta canción logra conservar la rima original, pero siempre de forma asonante. Como se puede observar en el Anexo 3, estas dos estrofas son las únicas con rima de la letra.

V	TO		TM	
1	I was working hard at a New York job		Trabajaba duro en Nueva York	
2	Making dough, but it made me blue		Pero no era muy feliz	
3	One day, I was crying a lot		Tuve un día un gran bajón	
4	And so I decided to move to		Por eso me fui de allí	
5	West Covina, California		A West Covina, California	
6	Brand-new pals and new career		Donde todo es ideal	

⁴⁰ Consultar Anexo 3 para encontrar el enlace que te redirige a la canción.

7	It happens to be where Josh lives	Resulta que es donde vive Josh
8	But that's not why I'm here	Pero es casualidad

Sentido

Como se ha mencionado en la contextualización de la serie, esta canción resume su premisa en un espacio de tiempo muy reducido. Debido a esto, la cabecera está cargada de información. Esto puede resultar un problema para el traductor, ya que tiene que encontrar una forma de hacerle llegar todos esos datos al oyente intentando no excederse en el número de sílabas.

Tras analizar la canción, se puede ver que el traductor se mantiene fiel al contenido original. Esto se observa en el extracto que se encuentra en la tabla inferior. Tan solo hay un número reducido de ocasiones (en verde) en las que en el TM desaparece la información del TO. No obstante, al comparar la traducción con la premisa de la serie, expuesta anteriormente en la contextualización, se puede concluir que la información que desaparece es la menos relevante para la cabecera.

V	TO	TM
1	I was working hard at a New York job	Trabajaba duro en Nueva York
2	Making dough, but it made me blue	Pero no era muy feliz
3	One day, I was crying a lot	Tuve un día un gran bajón
4	And so I decided to move to	Por eso me fui de allí a
5	West Covina, California	A West Covina, California
6	Brand-new pals and new career	Donde todo es ideal
7	It happens to be where Josh lives	Resulta que es donde vive Josh
8	But that's not why I'm here	Pero es casualidad

6.2.3 Conclusiones

Esta traducción cumple su función con éxito, ya que, salvo por un número reducido de concesiones, recupera toda la información y la transmite fielmente, como se ha podido observar en el análisis. Esta fidelidad se logra relegando la forma a un segundo plano. Tras analizar el TM, se ven, teniendo en cuenta la corta duración de la canción, varios problemas de cantabilidad y naturalidad. El traductor les da cierta prioridad, aunque

menos que al sentido, a los criterios de la rima y el ritmo, ya que, a grandes rasgos, el TM replica el cómputo silábico y el esquema métrico de la versión original lo suficientemente bien. Sin embargo, se ve que hay un problema rítmico en el último verso, y que la rima siempre es asonante. Estas cuestiones hacen que la canción no resulte tan cantable como la original y que no funcione como canción independiente. No obstante, esta no era la función de la canción que, como se indica en apartados anteriores, es contarle la premisa de la serie al público meta.

Tras ver las numerosas ocasiones en las que surgen problemas formales⁴¹ pese a ser una canción así de corta, y lo bien que le llega el contenido original al público meta, resulta evidente que el traductor le da prioridad al sentido sobre la forma. De este modo también se comprueba que existe una relación entre la priorización del sentido y la función referencial.

6.3 Canción: *A Diagnosis*

6.3.1 Contextualización y función

Como queda reflejado en la Wiki de Crazy Ex-Girlfriend (2022) esta canción pertenece al sexto episodio de la tercera temporada, titulado *Josh is irrelevant* (Bloom et al., 2017b), en español, *Josh es irrelevante* (Bloom et al., 2017a), que se emitió el 17 de noviembre de 2017. El director de este episodio es Max Winkler. No hay una traducción oficial del título en español. Como la canción anterior, Rachel Bloom es la intérprete, además de la escritora junto a Adam Schlessinger. Como figura en Eldoblaje (2022b), el responsable de la traducción de la canción es Miguel Antelo. La versión en español la canta Celia Vergara. Se pueden encontrar las dos versiones de la letra en el Anexo 4.

Esta canción marca un antes y un después en la serie. En este episodio, Rebecca, la protagonista, se recupera de un intento de suicidio. Al principio, la serie ridiculizaba la «loca» actitud de Rebecca, pero todo conduce a este momento en el que se saca a colación el tema de la salud mental y se desecha esta idea de la «*crazy ex-girlfriend*»; Rebecca no está loca, sufre TLP (Trastorno Límite de la Personalidad). En esta canción la protagonista va al psicólogo después de intentar suicidarse para recibir un diagnóstico y descubrir qué

⁴¹ Entiéndase el concepto de «problemas formales» como las dificultades relacionadas con alguno de los cuatro criterios del Principio del Pentatlón que en este trabajo se le atribuyen a la forma (cantabilidad, naturalidad, ritmo y rima).

le pasa. La finalidad de esta canción es expresar las ideas recién expuestas. Sirve de monólogo interior de la protagonista; en la canción Rebecca reflexiona acerca de su vida y sus acciones, y celebra el por fin poder entender qué le pasa. En otras palabras, su función es informar a la audiencia de los acontecimientos del episodio y de las reflexiones de la protagonista, cosa que el público ignora. Por ende, la función principal es referencial. No obstante, como en el caso anterior, la versión original también es comercializada y debe funcionar como una canción independiente de la serie. Además, *A Diagnosis* está caracterizada por su tono humorístico. Como explica Nord (2009, p. 224): «La función apelativa [...] está dirigida a la sensibilidad del receptor o a su disposición a actuar». En este caso, además de cautivar a la audiencia, la canción busca que esta se ría. Por consiguiente, la función de la canción también es apelativa.

Al igual que en el caso de la canción anterior, la versión traducida de este tema no ha sido comercializada. Su principal finalidad sigue siendo funcionar como monólogo interior de la protagonista, por lo que su función es referencial. No obstante, la traducción no puede perder el componente humorístico del original, por lo que otra de sus funciones será, como en el caso de la versión en inglés, hacerle gracia a la audiencia, es decir, apelativa.

6.3.2 Análisis

Cantabilidad

En esta canción hay una sola ocasión en la que el autor enfatiza una palabra con la música, siendo esta el título de la canción. Como se ha visto en apartados anteriores, su equivalente se debería colocar en el mismo lugar para no alterar la frase y dirigir la atención a otra palabra (Low, 2005, p. 193). En este caso, el traductor lo cumple.

V	TO	TM
13	A diagnosis	Un diagnóstico
14	A diagnosis	Un diagnóstico

En la canción también se encuentran varias agrupaciones consonánticas, aunque no demasiadas. En la tabla que se encuentra a continuación podemos ver algunos ejemplos. En algunos casos, el traductor ha decidido transportar esa agrupación

consonántica que entorpece la dicción del cantante al TM (en verde), mientras que en otros sí que se ha deshecho de ellas y ha aliviado la carga consonántica (en azul).

V	TO	TM
7	And when I tr ied to find the reason	Quando bus ca ba el motivo
8	For my sadness and terror	De mi eterna tristeza
9	All the solutions were tr ial and error	Seguía el pr ototipo de fallo y pr ueba
17	Doc, pr es cr ibe me my tr ibe	Diga cu al es mi tr ibu
18	Give me my thr ong	Cuanto antes doctor or

Naturalidad

En los extractos subrayados que se encuentran en la tabla inferior, se puede observar como la naturalidad se ve afectada por un orden de palabras extraño y antinatural. Esto imposibilita que se cumpla uno de los principios básicos de la traducción de canciones, que es que las canciones, en palabras de Low (2005, p. 195), « communicate effectively on first encounter »⁴².

V	TO	TM
3	But mom said weakness causes bloating	Ser débil te pondrá más gorda
4	So I tried to be strong	Repetía mamá
17	Doc, prescribe me my tribe	Diga cual es mi tribu
18	Give me my throng	Cuanto antes doctor
19	Tell me that this whole time I've belonged	Confirme si siempre pertenecí yo
20	With those other people who share	A un grupo con quien comparto
21	My diagnosis	Mi diagnóstico

Otro ejemplo en el que se percibe pérdida de naturalidad se encuentra en la siguiente tabla. En ella, se puede contemplar un caso en el que, en pos de preservar el

⁴² Comunicar información eficazmente desde el primer momento que es recibido por su público.

ritmo y la rima, se añade una palabra final vacía (en verde). Aunque no suponga ningún error gramatical o semántico, el oyente advertirá con facilidad que es innecesaria.

V	TO	TM
53	So put me in a bottle, slap a label on	Enfráscame y pega una etiqueta sí
54	List out the side effects, then worries be gone	Pon los efectos secundarios y al fin

En el siguiente extracto se puede contemplar que no hay cohesión entre los versos del TM, lo que supone un problema para la naturalidad de la canción. En esta ocasión se advierte que el problema se debe a la decisión del traductor de no alejarse del significado de los versos en el TO y hacer una traducción más literal.

V	TO	TM
5	Fake it till you make it	Finge hasta la cima
6	That's how I got by	Supe hacerlo bien

Por último, en el recuadro inferior se puede apreciar otra de las ocasiones en las que se compromete la naturalidad. Por buscar conservar la rima en el verso subrayado, el traductor ha tenido que arriesgar el trasvase de información e utilizar una expresión que, aunque quizá sea posible deducir su significado, no funciona. El uso de esta expresión que no coloca bien induce a la pérdida de idiomática, lo que afecta negativamente a este criterio de Low.

V	TO	TM
7	And when I tried to find the reason	Cuando buscaba el motivo
8	For my sadness and terror	De mi eterna tristeza
9	All the solutions were trial and error	Seguía el prototipo de fallo y prueba

Ritmo

En esta canción, como se puede observar en los ejemplos que se encuentran a continuación y en el Anexo 4, el traductor opta por alterar la melodía original. Esto lo hace añadiendo una sílaba de más o restándole una sílaba al esquema rítmico original. No

obstante, y como explica Low (2005, 196), tiene que parecer que estos cambios pertenecen al TO. En esta ocasión, el traductor lo consigue; las pequeñas alteraciones son casi imperceptibles.

V	TO		TM	
13	A diagnosis	5	Un diagnóstico	6
14	A diagnosis	5	Un diagnóstico	6
7	And when I tried to find the reason	9	Cuando buscaba el motivo	9
8	For my sadness and terror	7	De mi eterna tristeza	7
9	All the solutions were trial and error	11	Seguía el prototipo de fallo y prueba	12
10	Take this pill, say this chant, move here for this guy	11+1	Canta, empestíllate, múdate por él	11+1
22	What could it be?	4+1	¿Qué me pasa?	4
23	What could be right?	4+1	¿Qué está mal?	3+1
24	Schizophrenic	4	¿Soy esquizofrénica?	7
25	Or bipolar lite?	5+1	O quizá bipolar?	6+1

Rima

En los extractos que se encuentran a continuación podemos ver varios ejemplos en los que se conserva la rima original. En los tres casos la rima es asonante.

V	TO		TM	
1	For almost 30 years	A	Todo este tiempo supe	A
2	I've known something was wrong	B	Que algo iba mal	B
3	But mom said weakness causes bloating	C	Ser débil te pondrá más gorda	C
4	So I tried to be strong	B	Repetía mamá	B
11	But now there's no need for regret	A	Arrepentirse está de más	A
12	'Cause i'm about to get	A	Pues hoy me van a dar	A

42	I'm aware mental illness is stigmatized	A	La enfermedad mental está estigmatizada	A
43	But the stigma is worth it if I've realized	A	Pero acepto el estigma si le muestra a mi alma	A
44	Who I'm meant to be	B	Quién soy en verdad	B
45	Armed with my diagnosis	C	Con mi súper diagnóstico	C

También hay una ocasión en la que el traductor logra, además de conservar la rima, que otro verso más de la estrofa rime, lo que puede llegar a aportar más musicalidad al TM. Esto queda reflejado en la tabla inferior. Como en los ejemplos anteriores, la rima de este extracto es asonante.

V	TO		TM	
22	What could it be?	A	¿Qué me pasa?	A
23	What could be right?	B	¿Qué está mal?	B
24	Schizophrenic	C	¿Soy esquizofrénica	C
25	or bipolar lite?	B	o quizá bipolar?	B
26	I've never heard voices	D	Jamás oí voces	D
27	But maybe it's time to start.	E	Tal vez deba empezar	B

Sentido

En esta canción, toda la información del TO llega al TM de forma parcial o total. Se puede ver un ejemplo de esto en la tabla que se encuentra a continuación. En los siguientes extractos, el TM recoge todos los datos del TO de una forma más o menos literal.

V	TO	TM
1	For almost 30 years	Todo este tiempo supe
2	I've known something was wrong	Que algo iba mal
3	But mom said weakness causes bloating	Ser débil te pondrá más gorda
4	So I tried to be strong	Repetía mamá
5	Fake it till you make it	Finge hasta la cima

6	That's how I got by	Supe hacerlo bien
---	---------------------	-------------------

Como ya hemos explicado, uno de los aspectos más importantes de la serie, que se ve reflejado en esta canción, es la comicidad de sus canciones. A pesar de tratarse de una canción muy relevante para la historia, por lo que será necesario transmitir todo el contenido original, no significa que ese rasgo característico de *Crazy Ex-Girlfriend* se pueda perder. En los extractos que se encuentran en la tabla inferior se pueden observar dos ejemplos de esta comicidad. En el primero (en verde), los autores juegan con la palabra «diagnosis» y la oración «Don't tell me no sis». Las últimas dos palabras de la frase coinciden con las dos últimas sílabas de la palabra «diagnosis», por lo que se logra una rima perfecta. La gracia está en que la palabra no se acaba en ese verso (15) y sigue en el siguiente (16), lo que da lugar a una frase muy cómica que se podría traducir como «No me digas “qué va tía, no encajas”». En la traducción, se puede ver que ese chascarrillo se pierde para conservar el ritmo y la rima. En el segundo extracto (en amarillo), los autores se aprovechan de la polisemia de la expresión «blow this» y la palabra «joint». A lo que se refiere la protagonista en los versos 36 y 37 es que está preparada para dejar atrás el tumulto de sentimientos y la confusión que siente. No obstante, la gracia está en que «blow this joint» se puede entender como «darle una calada a un porro⁴³». Este juego de palabras no se puede conseguir en español, por lo que el traductor abandona el tono humorístico en esta parte de la canción.

V	TO	TM
13	A diagnosis	Un diagnóstico
14	A diagnosis	Un diagnóstico
15	Don't tell me no sis-	No pienses nos
16	Ter , you don't fit in	Tenemos que conformar
37	With a diagnosis	Un buen diagnóstico
38	I'm ready to blow this	Paso de esos rollos
39	Joint and by joint, I mean my inner sense of confusion.	Sí, y con rollos me refiero a mis contradicciones

⁴³ Según la RAE, un porro es un cigarrillo de marihuana o hachís con tabaco.

No obstante, en vez de simplemente olvidar estas pérdidas, lo que el traductor hace es recurrir a la compensación y aprovechar otras partes de la canción en las que sí que puede incluir algo ingenioso y cómico. Esto se puede apreciar en los versos de color azul y rosa.

V	TO	TM
30	Obsessives with numbers,	Obsesos de los números
31	Hoarders with cats	O gato-adictos
32	I could really rock	Un gorro de papel albal
33	A tin foil hat	Es lo mío
34		
53	So put me in a bottle, slap a label on	Enfráscame y pega una etiqueta sí
54	List out the side effects, then worries be gone	Pon los efectos secundarios y al fin
55	'Cause finally I'll know this...	Sabré si esto es crónico
56	My diagnosis!	¡Con mi diagnóstico!

6.3.3 Conclusiones

Tras analizar la traducción de esta canción, se comprueba que el traductor se ha enfocado en conservar el sentido original de la canción y transmitirle al público toda la información. No se recoge ninguna pérdida de contenido y queda reflejado que, en las ocasiones en las que se pierde algún juego de palabras o chiste, el traductor compensa esa pérdida en alguna otra parte de la canción. Por consiguiente, se puede afirmar que la traducción cumple con sus funciones a la perfección. Como ya se explicó anteriormente, las versiones en español de esta serie no son comercializadas, por lo que su función es transmitirle el contenido original al público, sobre todo al tratarse de una canción tan importante para la trama. Su otra función es conservar el tono humorístico y la comicidad del TM, característico de la serie.

Esto repercute negativamente en la forma de la canción, ya que, como se ha podido comprobar, en pos de conservar el contenido, hay una gran cantidad de problemas que hacen que la traducción sea bastante menos cantable y pegadiza que la versión original.

Para mitigar esto, ya que el TM no deja de ser una canción, el traductor le da prioridad a ciertos criterios que afectan la forma, como el ritmo, la rima y, en menor medida, la cantabilidad, que favorecen el aspecto musical de la traducción. Como se ha podido ver en el análisis, estos criterios presentan algún que otro problema o el traductor no los cuida tanto (la rima suele ser asonante), pero no se pueden comparar con la gran cantidad de problemas de naturalidad que se han encontrado en esta canción. Como se acaba de explicar, estos problemas surgen cuando el traductor le da prioridad al sentido de la canción. No obstante, se puede observar que en este caso la naturalidad también se pierde, en parte, por lograr mejor rima.

A modo de conclusión, este análisis demuestra que el traductor le da una gran prioridad al criterio de la canción. También se puede observar que hay una cierta jerarquía de criterios que afectan la forma, ya que se priorizan algunos, como la rima o el ritmo. Como se ha comprobado, la función principal de la traducción se cumple a la perfección, por lo que se puede afirmar que existe una relación entre la función referencial de los textos, que era la función principal de la canción, y el criterio del sentido del Principio del Pentatlón.

7 Conclusiones

Al comienzo del trabajo se exponía un objetivo concreto: comprobar que, en la práctica, existe una relación entre la función de las canciones y su traducción, como esboza Peter Low en su literatura. Tras efectuar el análisis con las bases teóricas presentadas al principio, pueden extraerse las siguientes conclusiones.

En el caso de la traducción de las canciones de *Phineas y Ferb*, se puede afirmar que se le da prioridad a la forma de la canción sobre el sentido. Hay ocasiones en las que el contenido original se pierde o se transforma, mientras que el estilo y la estructura de la versión traducida no se descuida en ningún momento; los resultados son temas perfectamente cantables que podrían funcionar como canciones independientes. Sucede lo contrario con la traducción de las canciones de *Crazy Ex-Girlfriend*. Las traducciones al español estudiadas claramente le dan prioridad al sentido, incluso cuando eso significa perjudicar la naturalidad del texto o la cantabilidad de la canción. Gracias a eso, el público meta recibe la misma cantidad de información presente en la versión original. Esto se debe a que la función de las canciones de cada serie era distinta. Como defiende Low

(2005), para crear una traducción adecuada hay que lograr el equilibrio entre todos los criterios del Principio del Pentatlón atendiendo a las necesidades específicas de cada caso, es decir, hay que priorizar aquellos aspectos que nos exija la función de la canción. Con esta investigación hemos podido comprobar que esta idea funciona en la práctica. De este modo, queda demostrado que existe una relación entre la función de las canciones y su traducción.

Al haber demostrado, en la escasa muestra que se ha analizado, esta relación, se confirma la hipótesis que se planteaba en la introducción. Tras comparar los resultados del análisis de las canciones de ambas series, se detecta la existencia de un patrón. En aquellas canciones cuya función es ser comercializadas y gustar al público meta, se prioriza su forma, mientras que en el caso de aquellas cuya función es informar al público de la trama o los pensamientos de los personajes, lo primordial es el sentido. Por este motivo, se puede afirmar que la función de una canción condiciona la dirección que tomará el traductor a la hora de enfrentarse a su traducción: si priorizar el sentido o la forma.

Por otra parte, tras realizar el análisis de la traducción de las canciones siguiendo los criterios del Principio del Pentatlón de Low, se ha llegado a la siguiente conclusión. El Principio del Pentatlón de Low resulta insuficiente a la hora de examinar traducciones de canciones. En este trabajo se ha visto necesario recurrir a José Domínguez Caparrós para complementar el criterio del ritmo y de la rima. Aunque pueda ser una buena opción para orientar a un traductor que se enfrenta a la traducción de una canción, no es lo suficientemente exhaustivo como para llevar a cabo un análisis. Por este motivo, se deja abierta la posibilidad de, en un futuro trabajo, profundizar en el tema y perfeccionar lo que podría ser una gran herramienta.

Por último, también se menciona la posibilidad de elaborar un estudio más amplio en un futuro en el que se traten los aspectos audiovisuales del objeto de estudio. Como se ha explicado en la introducción, debido a la magnitud de este trabajo, resultaba imposible incluirlos en el análisis. No obstante, resultaría muy interesante observar las restricciones de la traducción de canciones junto a las limitaciones propias de la traducción audiovisual.

8 Bibliografía

- Anexo: *Episodios de Phineas y Ferb* - Wikipedia. 31 de mayo de 2022.
<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Anexo:Episodios de Phineas y Ferb&oldid=144453222>
- Apter, Ronnie. 1985. "A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English". *Meta* 30 (4): 309-319.
- Bloom, Rachel et al. "Josh es irrelevante", *Crazy Ex-girlfriend* temporada 3, episodio 6, emitido el 17 de noviembre de 2017a, Estados Unidos: The CW, Netflix.
<https://www.netflix.com/?jbv=80066227>
- Bloom, Rachel et al. "Josh Is Irrelevant", *Crazy Ex-girlfriend* temporada 3, episodio 6, emitido el 17 de noviembre de 2017b, Estados Unidos: The CW, Netflix.
<https://www.netflix.com/?jbv=80066227>
- Bloom, Rachel y Aline Brosh McKenna. "Josh's Girlfriend is Really Cool!", *Crazy Ex-girlfriend*, temporada 1, episodio 2, emitido el 19 de octubre de 2015, Estados Unidos: The CW, Netflix. <https://www.netflix.com/?jbv=80066227>
- Bloom, Rachel y Aline Brosh McKenna. "¡La novia de Josh es superguay!", *Crazy Ex-girlfriend*, temporada 1, episodio 2, emitido el 19 de octubre de 2015, Estados Unidos: The CW, Netflix. <https://www.netflix.com/?jbv=80066227>
- Crazy Ex-girlfriend* - ElDoblaje. 4 de mayo de 2022b.
<https://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=48176>
- Crazy Ex-Girlfriend*. 2015. Dirigido por Rachel Bloom et al. Estados Unidos: The CW, Netflix. <https://www.netflix.com/?jbv=80066227>
- Crazy Ex-Girlfriend* - FilmAffinity. 2 de junio de 2022.
<https://www.filmaffinity.com/es/film950648.html>
- Crazy Ex-Girlfriend* - IMDb. 2 de junio de 2022. <https://www.imdb.com/title/tt4094300/>
- Crazy Ex-Girlfriend Wiki*. 2 de junio de 2022. https://cxg.fandom.com/wiki/Crazy_Ex-Girlfriend_Wiki
- Crazy Ex-Girlfriend* - Wikipedia. 21 de mayo de 2022.
https://en.wikipedia.org/wiki/Crazy_Ex-Girlfriend#Music
- Domínguez Caparrós, José. 2014. *Métrica española*. España: UNED.

- Emmons, Shirlee y Stanley Sonntag. 1979. "The Future of the Song Recital". En *The Art of the Song Recital*. Nueva York: Schirmer Books, 281-302.
- Franzon, Johan. 2008. "Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance". *The Translator* 14 (2): 373-399.
- Gorlée, Dinda L. 1997. "Intercode Translation. Words and Music in Opera". *Target* 9 (2): 235-270.
- Gorlée, Dinda L. 2002. "Grieg's Swan Songs". *Semiotica* 142 (1): 153-210.
- Low, Peter. 2003a. "Singable translations of songs". *Perspective: Studies in Translatology* 11 (2). 12 de marzo de 2022.
<http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>
- Low, Peter. 2003b. "Translating poetic songs: an attempt at a functional account of strategies". *Target. International Journal of Translation Studies* 15 (1). 5 de junio de 2022. <https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low>
- Low, Peter. 2005. "The Pentathlon Approach to Translating songs". En *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, ed. por Dinda L. Gorlée. Amsterdam, New York: Rodopi, 185-212.
- Nord, Christiane. 1997. *Translation as a Purposeful Activity: Functionalists approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Nord, Christiane. 2009. "El funcionalismo en la enseñanza de traducción". *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción* 2 (2). 25 de marzo de 2022.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/2397>
- Phineas y Ferb*. 2007. Dirigido por Dan Povenmire et al. Estados Unidos: Disney Channel, Disney+. <https://www.disneyplus.com/es-es/series/phineas-y-ferb/1VI0AKTYhC6U>
- Phineas And Ferb - Emmy Awards, Nominations and Wins* / Television Academy. 31 de mayo de 2022. <https://www.emmys.com/shows/phineas-and-ferb>
- Phineas Y Ferb - ElDoblaje*. 31 de mayo de 2022a.
<https://www.eldoblaje.com/Datos/FichaPelícula.asp?id=12907>
- Phineas y Ferb - IMDb*. 31 de mayo de 2022. <https://www.imdb.com/title/tt0852863/>

Phineas and Ferb (soundtrack) - Wikipedia. 31 de mayo de 2022.

[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Phineas_and_Ferb_\(soundtrack\)&oldid=1078510880](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Phineas_and_Ferb_(soundtrack)&oldid=1078510880)

Phineas and Ferb Wiki. 31 de mayo de 2022.

https://phineasandferb.fandom.com/wiki/Phineas_and_Ferb_Wiki

Povenmire, Dan. "I scream, you scream", *Phineas And Ferb*, temporada 1, episodio 15, emitido el 17 de febrero de 2008a, Estados Unidos: Disney Channel, Disney+.

<https://www.disneyplus.com/es-es/series/phineas-y-ferb/1VI0AKTYhC6U>

Povenmire, Dan. "La máquina de helados", *Phineas y Ferb*, temporada 1, episodio 15, emitido el 21 de septiembre de 2008b, Estados Unidos: Disney Channel,

Disney+. <https://www.disneyplus.com/es-es/series/phineas-y-ferb/1VI0AKTYhC6U>

Povenmire, Dan. "Lawn Gnome Beach Party of Terror", *Phineas And Ferb*, temporada 1, episodio 2, emitido el 28 de septiembre de 2007, Estados Unidos: Disney

Channel, Disney+. <https://www.disneyplus.com/es-es/series/phineas-y-ferb/1VI0AKTYhC6U>

Povenmire, Dan. "*Terror y gnomos en una fiesta de playa*", *Phineas y Ferb*, temporada 1, episodio 2, emitido el 13 de marzo de 2008c, Estados Unidos: Disney

Channel, Disney+. <https://www.disneyplus.com/es-es/series/phineas-y-ferb/1VI0AKTYhC6U>

Wang, Zheng. 2018. "Introduction of Functionalism and Functional Translation Theory". *Proceedings of the 6th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research (SSEHR 2017)*. 27 de marzo de 2022.

<https://www.atlantis-press.com/proceedings/ssehr-17/25891687#:~:text=Therefore%2C%20studying%20text%20translation%20in,approach%20translation%20in%20this%20way.>

9 Anexos

9.1 Anexo I: *Phineas and Ferb Theme* (original y traducción)

V	TO	TM
	https://www.youtube.com/watch?v=NkQrKxTFARM	https://www.youtube.com/watch?v=-Yk12-ZYGFM
1	There's a hundred and four days	Más o menos cien días
2	Of summer vacation	Hay de vacaciones
3	'Til school comes along just to end it	Y llegan las clases de nuevo
4	So the annual problem	Un problema en verano
5	For our generation	Y en ocasiones
6	Is finding a good way to spend it	Es como pasarlo de miedo
7	Like maybe	Podríaís
8	Building a rocket	Hacer un puente
9	Or fighting a mummy	Luchar contra momias
10	Or climbing up the Eiffel Tower	Y escalar la torre Eiffel
11	Discovering something	Descubramos algo
12	That doesn't exist	Que nunca existió
13	Or giving a monkey a shower	Bañemos a un mono con gel
14	Surfing tidal waves	Busca un temporal
15	Creating nanobots	O vida artificial
16	Or locating Frankenstein's brain	O sesos de Frankenstein
17	(Phineas: It's over here!)	(Phineas: ¡Está por aquí!)
18	Finding a dodo bird	Un ave en extinción
19	Painting a continent	Pintemos la nación
20	Or driving our sister insane	O hagámosla enloquecer.
21	(Candace: Phineas!)	(Candace:Phineas!)
22	As you can see	Como veréis
23	There's a whole lot of stuff	Mucho hay por hacer
24	To do before school starts this fall	Antes de ir otra vez a estudiar

25	(Phineas: Come on, Perry!)	(¡Vamos, Perry!)
26	So stick with us	Quedaos aquí
27	'Cause Phineas and Ferb	Con Phineas y con Ferb
28	Are gonna do it all!	Que haremos eso y más
29	So stick with us	Quedaos aquí
30	'Cause Phineas and Ferb	Con Phineas y con Ferb
31	Are gonna do it all!	Que haremos eso y más
32	(Candace: Mom! Phineas and Ferb are making a title sequence!)	(Candace: ¡Mamá, Phineas y Ferb están haciendo los créditos iniciales!)

9.2 Anexo II: B.U.S.T.E.D. (original y traducción)

V	TO	TM
	https://www.youtube.com/watch?v=6rPPXfoGvyc	https://www.youtube.com/watch?v=Bbb8IQf5aDI
	Vanessa:	Vanessa:
1	I can see the things you're doin'	Veo lo que estás haciendo
2	And you think that I'm naïve	Y piensas “¡Vaya ingenua, Bah!”
3	But when I get the goods on you	Mas cuando yo te pille
4	She'll finally believe	Sé que ella me creerá
	Candace:	Candace:
5	Well she says it's all just drama	Me dice que hago un drama
6	But every bubble's got to pop	Pero esto tiene que estallar
7	She's gonna see just what you're doin'	Ella verá las cosas claras
	Both:	Los dos:
8	And then you're finally gonna have to stop!	Y sé que entonces os hará parar
9	Don't think you're gonna win this time	Hoy ya no lograreis ganar
10	'Cause you better believe	Os conviene pensar
11	I'm gonna drop a dime	Que me voy a chivar
12	On you!	Aún
13	I'll get ya! (yeah)	¡Sí, lo haré! (Sí)
14	I'll get ya!	¡Sí, lo haré!
15	And when I do, you're gonna be busted! (Busted!)	Es lo mejor, ¡Ya os toca, ya basta! (¡Basta!)
	Candace:	Candace:
16	I don't wanna put the hurt on you	No es venganza, es algo más común
17	But you better believe me	Más os vale creerme
	Both:	Los dos:
18	When I tell you	Cuando digo

19	That I finally got the dirt	Que ya pienso en chivar me
20	On you	Aún
21	You're busted (Busted!)	¡Ya basta! (¡Basta!)
	Vanessa:	Vanessa:
22	Yeah, she's finally gonna see the light	Ella va a entenderlo, sin dudar
	Both:	Los dos:
23	This is how it's gonna be	Y va a darse cuenta al fin
24	When she finds out that I was always right	De que por siempre en mí debió confiar
25	You're busted!	¡Ya basta!
26	There's a new cop on the beat	Hoy un nuevo poli vi
27	And I'm bringing down the heat	Le daré trabajo aquí
28	My eyes are wise	Me he dado cuenta
29	To all your lies	Os cogí
30	'Cause you're not that discreet	Los líos descubrí
31	And I don't care what you've heard	Da lo mismo lo que hagáis
32	'Cause there's one six letter word	Porque quiero que me oigáis
	Vanessa:	Vanessa:
33	It's gonna set me free	Bien clarito a mí
34	(Candace: Gonna set me free)	(Candace: Bien clarito a mí)
35	It starts with a «B»!	Lo digo así
36	(Candace: Starts with a «B»!)	(Candace: Lo digo así)
	Both:	Los dos:
37	It goes B-U-S-T-E-D!	"Be-A-E-se-Te-A",
38	You are busted! (Busted!)	Suena ¡Basta! (¡Basta!)
	Both:	Candace:
39	I don't wanna put the hurt on you	No es venganza, es algo más común

<p>40</p> <p>41</p> <p>42</p> <p>43</p> <p>44</p> <p>45</p> <p>46</p> <p>47</p> <p>48</p> <p>49</p> <p>50</p> <p>51</p>	<p>But you better believe me</p> <p>When I tell you</p> <p>That I finally got the dirt on you</p> <p>(Vanessa: I'll get ya!)</p> <p>You're busted</p> <p>(Don't think you're gonna win this time.)</p> <p>Vanessa:</p> <p>Yeah, she's finally gonna see the light</p> <p>Both:</p> <p>(Drop a dime on you.)</p> <p>This is how it's gonna be</p> <p>When she finds out that I was always right</p> <p>(I'll get ya! I'll get ya!)</p> <p>You're busted!</p>	<p>Los dos:</p> <p>Más os vale creerme</p> <p>Cuando digo</p> <p>Que ya pienso en chivarme aún</p> <p>(¡Sí lo haré!)</p> <p>¡Ya basta!</p> <p>(Hoy ya no lograreis ganar)</p> <p>Vanessa:</p> <p>Ella va a entenderlo, sin dudar</p> <p>Los dos:</p> <p>(La vais a fastidiar)</p> <p>Y va a darse cuenta al fin</p> <p>De que por siempre en mí debió confiar</p> <p>(¡Sí lo haré! ¡Sí lo haré!)</p> <p>¡Ya basta!</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

9.3 Anexo III: Crazy Ex-Girlfriend Theme (original y traducción)

V	TO https://www.youtube.com/watch?v=qzY3EaJTUjK	TM https://www.youtube.com/watch?v=p6kSjIzIIA
	<p>Rebecca:</p> <p>1 I was working hard at a New York job</p> <p>2 Making dough, but it made me blue</p> <p>3 One day, I was crying a lot</p> <p>4 And so I decided to move to</p> <p>5 West Covina, California</p> <p>6 Brand-new pals and new career</p> <p>7 It happens to be where Josh lives</p> <p>8 But that's not why I'm here</p>	<p>Rebecca:</p> <p>Trabajaba duro en Nueva York</p> <p>Pero no era muy feliz</p> <p>Tuve un día un gran bajón</p> <p>Por eso me fui de allí a</p> <p>A West Covina, California</p> <p>Donde todo es ideal</p> <p>Resulta que es donde vive Josh</p> <p>Pero es casualidad</p>
	<p>Chorus:</p> <p>9 She's the crazy ex-girlfriend</p>	<p>Coro:</p> <p>¡Es la exnovia chiflada!</p>
	<p>Rebecca:</p> <p>10 What? No, I'm not</p>	<p>Rebecca:</p> <p>¿Qué? No, qué va.</p>
	<p>Chorus:</p> <p>11 She's the crazy ex-girlfriend</p>	<p>Coro:</p> <p>¡Es la exnovia chiflada!</p>
	<p>Rebecca:</p> <p>12 That's a sexist term</p>	<p>Rebecca:</p> <p>Eso es muy machista.</p>
	<p>Chorus:</p> <p>13 She's the crazy ex-girlfriend</p>	<p>Coro:</p> <p>¡Es la exnovia chiflada!</p>
	<p>Rebecca:</p> <p>14 Can you guys just stop singing for just a second?</p>	<p>Rebecca:</p> <p>¿Podéis parar de cantar un segundo?</p>
	<p>Chorus:</p> <p>15 She's so broken inside</p>	<p>Coro:</p> <p>¡Desquiciada esta!</p>
	<p>Rebecca:</p> <p>16 The situation's a lot more nuanced than that</p>	<p>Rebecca:</p> <p>La situación tiene muchos más matices.</p>

	Chorus:	Coro:
17	C-R-A-Z-Y	¡Des-qui-cia-da está!
	Rebecca:	Rebecca:
18	Okay, we get it	¡Vale, lo pillamos!
	Chorus:	Coro:
19	Crazy ex-girlfriend	¡Exnovia chiflada!

9.4 Anexo IV: A *diagnosis* (original y traducción)

V	TO	TM
	https://www.youtube.com/watch?v=uic_3vII5BE&t=115s	https://www.youtube.com/watch?v=nB_g6WwnNvk&t=2s
1	For almost 30 years	Todo este tiempo supe
2	I've known something was wrong	Que algo iba mal
3	But mom said weakness causes bloating	Ser débil te pondrá más gorda
4	So I tried to be strong	Repetía mamá
5	Fake it till you make it	Finge hasta la cima
6	That's how I got by	Supe hacerlo bien
7	And when I tried to find the reason	Cuando buscaba el motivo
8	For my sadness and terror	De mi eterna tristeza
9	All the solutions were trial and error	Seguía el prototipo de fallo y prueba
10	Take this pill, say this chant, move here for this guy	Canta, empestíllate, múdate por él
11	But now there's no need for regret	Arrepentirse está de más
12	'Cause i'm about to get	Pues hoy me van a dar
13	A diagnosis	Un diagnóstico
14	A diagnosis	Un diagnóstico
15	Don't tell me no sis-	No pienses nos
16	Ter, you don't fit in	Tenemos que conformar
17	Doc, prescribe me my tribe	Diga cual es mi tribu
18	Give me my throng	Cuanto antes doctor
19	Tell me that this whole time I've belonged	Confirme si siempre pertencí yo
20	With those other people who share	A un grupo con quien comparto
21	My diagnosis	Mi diagnóstico
22	What could it be?	¿Qué me pasa?
23	What could be right?	¿Qué está mal?
24	Schizophrenic	¿Soy esquizofrénica

25	Or bipolar lite?	O quizá bipolar?
26	I've never heard voices	Jamás oí voces
28	But maybe it's time to start.	Tal vez deba empezar
	Voices:	Voces:
28	You're super cool, Rebecca	¡Eres la caña Rebecca!
	Rebecca:	Rebecca:
29	Thanks!	Gracias
30	Obsessives with numbers,	Obsesos de los números
31	Hoarders with cats	O gato-adictos
32	I could really rock	Un gorro de papel albal
33	A tin foil hat	Es lo mío
34	Perfect they're not but at least they know who they are.	Distan de la perfección, pero saben qué son
35	No more bad pills, fads or tricks.	Pruebas, píldoras, adiós,
36	Who says there isn't an easy fix?	Tal vez ya tenga la solución
37	With a diagnosis	Un buen diagnóstico
38	I'm ready to blow this	Paso de esos rollos
39	Joint and by joint I mean my inner sense of confusion.	Sí, y con rollos me refiero a mis contradicciones
	Voices:	Voces:
40	You said that confusingly	Menudo cacao mental.
	Rebecca:	Rebecca:
41	Shh	Shh
42	I'm aware mental illness is stigmatized	La enfermedad mental está estigmatizada
43	But the stigma is worth it if I've realized	Pero acepto el estigma si le muestra a mi alma
44	Who I'm meant to be	Quién soy en verdad
45	Armed with my diagnosis	Con mi súper diagnóstico

46	Oh, the doctors that I've met who didn't get me	Los doctores no supieron ayudarme
47	This one naturopath	Esta usaba las plumas
48	Used feathers to pet me	Para domesticarme
49	They said anxiety insomnia were my affliction	Decían que el insomnio y la ansiedad causaban esto
50	The naturopath said it was sex addiction	Este otro que era solo adicción al sexo
51	But all those things I knew I wasn't	Y yo sabía que era absurdo
52	Yes I like penises	Amo los penes
53	But who doesn't?	Como todo el mundo
53	So put me in a bottle, slap a label on	Enfráscame y pega una etiqueta sí
54	List out the side effects, then worries be gone	Pon los efectos secundarios y al fin
55	'Cause finally I'll know this...	Sabré si esto es crónico
56	My diagnosis!	¡Con mi diagnóstico!