

La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació

Anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics

Lydia Brugué Botia

Tesi doctoral dirigida per la Dra. Eva Espasa Borràs

i la Dra. Francesca Bartrina Martí

Programa de doctorat: "Traducció, Llengües i Literatures"

Departament de Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades

Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes

Universitat de Vic, 2013

Sobre la coberta:

Disseny de l'il·lustrador Xevi Domínguez (Xevidom)

Per a la Júlia, l'Adriana i la Meritxell,
les protagonistes de la meua història.

Per al Ruben,
sempre al meu costat.

[...]

Canvià d'instrument i inicià un altre cant, aquesta vegada en llengua grega. Mentre l'escoltava, Xarkan balancejava el cap, a dreta i a esquerra, endavant i endarrere, tancant les parpelles en l'actitud de qui sent una profunda emoció.

-Que potser has entès la lletra? -li demanà ella quan encara les parets reverberaven l'última nota.

-No, però la melodia i el ritme m'han impressionat; pensa que sóc un príncep, jo, i hi entenc molt, en música.

-I si ho cantés en àrab? Què faries llavors?

-Oh! Llavors entraria en èxtasi!

-Sí? Prepara't, doncs.

En un altre to, la noia repetí el cant amb aquesta lletra:

[...]

Nit 49

"Història del rei Umar Annuman i dels seus fills, Xarkan i Daulmakan"

Les mil i una nits, volum I

Diversos autors

Editat per Jaume Creus

Traducció íntegra i directa de l'àrab
de Dolors Cinca i Margarida Castells.

Nota d'agraïments

Vull donar les gràcies a totes les persones que han contribuït a donar a llum aquesta tesi doctoral.

A les meves codirectores, la Dra. Francesca Bartrina i la Dra. Eva Espasa, per haver format l'equip de direcció ideal.

Al Dr. Marcos Cánovas, per haver-me ajudat a trobar el temps per fer l'embranchida final de la tesi.

A la Dra. Teresa Julio, per haver-me resolt sempre tots els dubtes que tenia, i sempre a una velocitat increïble.

Al Dr. Ronald Puppo, per haver-me donat un cop de mà amb les rimes en anglès.

A Xevi Domínguez, per haver plasmat les meves idees sobre paper i haver dissenyat una portada que, senzillament, m'encanta.

A les persones entrevistades, perquè m'han dedicat part del seu temps molt amablement i amb entusiasme: Lluís Comes, Ricard Sierra, Odile Arqué, Lucía Rodríguez, Natalia Pérez, Montse Porti, María Ovelar i David Suárez.

A Judith Sánchez, Miquel Pujol i Jordi Chumillas, companys de feina i amics. Uns quants sopars amb l'excusa de la recerca han enfortit els nostres vincles.

I, finalment, milions de gràcies a la meva família: pare, mare, marit i tres filles. A tots vosaltres, sense importar l'ordre, us dono les gràcies per haver confiat sempre en mi. Sabíeu millor que jo mateixa que aquesta tesi era perfectament possible.

Índex general

Índex de figures	15
Índex de fotografies	16
Índex d'il·lustracions	17
Índex de fotogrames	18
Índex de taules	20
Índex de mapes	22
Introducció.....	23
Justificació del tema	23
Bibliografia i criteris de selecció del corpus	25
1. Origen geogràfic	27
2. Àmbit temporal.....	27
3. Música i traducció	28
4. Estudis d'animació	28
5. Destinataris.....	28
Objectius.....	29
Metodologia	30
Estructura	31
PRIMERA PART: ESTAT DE LA QÜESTIÓ (ANIMACIÓ, MÚSICA I TRADUCCIÓ)	33
1. Revisió de la història de l'animació als EUA	35
1.1. Definicions del terme "animació"	37
1.2. Etapes històriques de l'animació als EUA.....	40
1.2.1. Origen de l'animació en els anys de cinema mut: 1900-1920.....	41
1.2.2. Anys d'or del cinema d'animació: 1920-1950	48
1.2.3. El cinema d'animació en l'era de la televisió: 1950-1980.....	56
1.2.4. El cinema d'animació modern: 1980-actualitat	64
1.3. Les companyies.....	73
1.3.1. The Walt Disney Company	73
1.3.2. Warner Bros. Pictures.....	85
1.3.3. DreamWorks SKG	91
1.4. Conclusions.....	95
2. Música i cinema	97
2.1. La universalitat de la música.....	98

2.2.	La música des dels <i>film studies</i>	103
2.2.1.	Descripció de música.....	103
2.2.2.	Funcions de la música	108
2.2.3.	Música diègetica <i>versus</i> música extradiegètica	113
2.3.	Incorporació de la música al cinema.....	117
2.3.1.	Naixement i evolució de la música a la gran pantalla	117
2.3.2.	BSO i música de cinema.....	123
2.3.3.	Els premis Oscar de l'Acadèmia de Hollywood.....	127
2.4.	Música i animació	130
2.5.	El musical.....	136
2.6.	Gèneres musicals	140
2.7.	Veus (cantants) famoses	145
2.7.1.	Les veus famoses de Disney, DreamWorks i Warner Bros.	146
2.8.	Conclusions	147
3.	La traducció de cançons i l'adaptació musical	151
3.1.	Recerca en traducció de cançons i adaptació musical	152
3.2.	La cançó i la cantabilitat.....	158
3.3.	Llenguatge verbal <i>versus</i> llenguatge no verbal.....	163
3.4.	Primers doblatges a Espanya del cinema d'animació nord-americà.....	171
3.4.1.	The Walt Disney Company	173
3.4.2.	Warner Bros. Pictures.....	177
3.4.3.	DreamWorks SKG	177
3.4.4.	La polèmica del doblatge en català de Disney.....	178
3.5.	Audiències	179
3.6.	El traductor de cançons i altres col·laboracions	184
3.7.	Veus famoses en el doblatge.....	190
3.8.	Estratègies de traducció de cançons per al doblatge.....	194
3.8.1.	Traduir i adaptar la lletra	199
3.8.2.	No traduir la lletra	203
3.8.3.	Procés de traducció de cançons i adaptació musical	204
3.9.	Eleccions de traducció de cançons per al doblatge	206
3.9.1.	Eleccions lingüístiques	206
3.9.2.	Eleccions no lingüístiques	210
3.10.	Conclusions.....	212

SEGONA PART: PEL·LÍCULES I ANÀLISI TRADUCTOLÒGICA.....	217
4. Fitxes tècniques i artístiques de les pel·lícules	219
4.1. <i>Spirit: Stallion of the Cimarron</i>	220
4.1.1. Dades bàsiques	220
4.1.2. El doblatge i les veus	222
4.1.3. L'argument.....	224
4.1.4. Els personatges	227
4.1.5. L'ambientació.....	230
4.1.6. Les cançons.....	232
4.2. <i>Brother Bear</i>	234
4.2.1. Dades bàsiques	234
4.2.2. El doblatge i les veus	236
4.2.3. L'argument.....	238
4.2.4. Els personatges	242
4.2.5. L'ambientació.....	246
4.2.6. Les cançons.....	248
4.3. <i>Happy Feet</i>	250
4.3.1. Dades bàsiques	250
4.3.2. El doblatge i les veus	251
4.3.3. L'argument.....	254
4.3.4. Els personatges	257
4.3.5. L'ambientació.....	261
4.3.6. Les cançons.....	262
4.4. Conclusions	265
5. Anàlisi traductològica	271
5.1. Estructura i metodologia	271
5.2. <i>Spirit: Stallion of the Cimarron</i>	274
5.2.1. Procés de traducció de cançons i adaptació musical	274
5.2.2. Anàlisi individual de les cançons	275
5.2.2.1. <i>Here I Am</i>	275
5.2.2.2. <i>This Is Where I Belong</i>	279
5.2.2.3. <i>You Can't Take Me</i>	285
5.2.2.4. <i>Get Off My Back</i>	291
5.2.2.5. <i>Sound the Bugle</i>	295

5.2.2.6.	<i>I Will Always Return</i>	300
5.2.2.7.	Cançons dels crèdits.....	304
5.2.3.	Anàlisi global de les cançons	305
5.2.4.	La traducció i l'adaptació de <i>Spirit: SC</i> al català.....	307
5.2.5.	Conclusions.....	310
5.3.	<i>Brother Bear</i>	313
5.3.1.	Procés de traducció de cançons i adaptació musical	313
5.3.2.	Anàlisi individual de les cançons	314
5.3.2.1.	<i>Great Spirits</i>	314
5.3.2.2.	<i>Transformation</i>	319
5.3.2.3.	<i>On My Way</i>	320
5.3.2.4.	<i>Welcome</i>	325
5.3.2.5.	<i>No Way Out</i>	331
5.3.2.6.	Cançons dels crèdits.....	334
5.3.3.	Anàlisi global de les cançons	335
5.3.4.	Conclusions.....	337
5.4.	<i>Happy Feet</i>	340
5.4.1.	Procés de traducció de cançons i adaptació musical	341
5.4.2.	Anàlisi individual de les cançons	342
5.4.2.1.	Escena: Norma Jean i Memphis festegen	342
5.4.2.2.	Escena: Norma Jean marxa	346
5.4.2.3.	Escena: Memphis cova l'ou	346
5.4.2.4.	Escena: Memphis perd l'ou.....	347
5.4.2.5.	Escena: La cançó del cor.....	348
5.4.2.6.	Escena: Mrs. Astrakhan.....	350
5.4.2.7.	Escena: Darrer intent amb Mrs. Astrakhan.....	351
5.4.2.8.	Escena: Les àligues.....	352
5.4.2.9.	Escena: Els petits canten a cor.....	353
5.4.2.10.	Escena: Els pingüins es graduen.....	354
5.4.2.11.	Escena: Els pingüins pesquen.....	355
5.4.2.12.	Escena: Mumble cau rendit	356
5.4.2.13.	Escena: Gloria canta la nit de graduació	357
5.4.2.14.	Escena: Els pingüins d'Adèlia tornen a casa	358
5.4.2.15.	Escena: Festeig dels pingüins d'Adèlia	360

5.4.2.16.	Escena: Mumble se sent acceptat	361
5.4.2.17.	Escena: Mumble i els seus amics ballen	362
5.4.2.18.	Escena: Lovelace rep l'audiència	363
5.4.2.19.	Escena: Mumble parla de la seva terra.....	365
5.4.2.20.	Escena: El <i>playback</i> de Mumble.....	366
5.4.2.21.	Escena: Mumble és desterrat	370
5.4.2.22.	Escena: Gloria se'n va a buscar Mumble.....	372
5.4.2.23.	Escena: Ramon consola Mumble	373
5.4.2.24.	Escena: Mumble ensenya Memphis a ballar	374
5.4.2.25.	Escena: La colònia se salva	375
5.4.2.26.	Escena: Celebració final	376
5.4.2.27.	Cançons dels crèdits.....	377
5.4.3.	Anàlisi global de les cançons	378
5.4.4.	Conclusions.....	380
Conclusions.....		385
Referències bibliogràfiques		401
Bibliografia.....		401
Webgrafia		410
Comunicacions personals.....		416
Índex analític de cançons, sèries, llargmetratges i curtmetratges citats.....		417
Annexos		425
Annexos del capítol 1 – Llistats de pel·lícules		425
Annex 1.1 – Llistat de pel·lícules de The Walt Disney Company		425
Annex 1.2 – Llistat de pel·lícules de Warner Bros. Pictures.....		427
Annex 1.3 – Llistat de pel·lícules de DreamWorks SKG		428
Annexos del capítol 3 – Entrevistes a professionals.....		429
Annex 3.1 – Lluís Comes		429
Annex 3.2 – Lucía Rodríguez.....		433
Annex 3.3 – Natalia Pérez		436
Annex 3.4 – Odile Arqué		443
Annex 3.5 – Ricard Sierra		454
Annex 3.6 – Montse Porti.....		456
Annex 3.7 – María Ovelar		460
Annex 3.8 – David Suárez		475

Annexos del capítol 5 – Cançons del corpus.....	482
Annex 5.1 – Cançons dels crèdits de <i>Spirit: SC</i>	482
Annex 5.2 – Llettra de <i>Transformation</i>	487
Annex 5.3 – Cançons dels crèdits de <i>Brother Bear</i>	489
Annex 5.4 – Cançons dels crèdits de <i>Happy Feet</i>	493
Annex 5.5 – Llistat de cançons de <i>Happy Feet</i>	499
Annex 5.6 – Traduccions de les cançons de <i>Spirit: SC</i>	501

Índex de figures

Figura 1.	Els dos eixos del text audiovisual segons Zabalbeascoa.....	168
Figura 2.	Procés de traducció de cançons i adaptació musical.....	204
Figura 3.	Procés de traducció de cançons i adaptació musical de <i>Spirit: SC</i>	274
Figura 4.	Procés de traducció de cançons i adaptació musical de <i>Brother Bear</i>	313
Figura 5.	Procés de traducció de cançons i adaptació musical de <i>Happy Feet</i>	341

Índex de fotografies

Fotografia 1.	Cueva de las Manos, Argentina.	42
Fotografia 2.	Llanterna màgica.....	42
Fotografia 3.	Walter Elias Disney.	75
Fotografia 4.	Caràtules de <i>Spirit: SC</i>	220
Fotografia 5.	Caràtules de <i>Brother Bear</i>	234
Fotografia 6.	Caràtules de <i>Happy Feet</i>	250

Índex d'il·lustracions

Il·lustració 1.	El fenaquitoscopi.....	43
Il·lustració 2.	<i>Théâtre Optique</i> d'Émile Reynaud.	44
Il·lustració 3.	El rotoscopi.	45

Índex de fotogrames

Fotograma 1.	<i>Humorous Phases of Funny Faces.</i>	46
Fotograma 2.	<i>The Haunted Hotel.</i>	46
Fotograma 3.	<i>Gertie the Dinosaur.</i>	47
Fotograma 4.	<i>Felix the Cat.</i>	48
Fotograma 5.	<i>Steamboat Willie.</i>	49
Fotograma 6.	<i>Fiddlesticks.</i>	50
Fotograma 7.	Mickey Mouse.	50
Fotograma 8.	<i>Snow White and the Seven Dwarfs.</i>	51
Fotograma 9.	<i>Fantasia.</i>	52
Fotograma 10.	<i>Tom and Jerry.</i>	53
Fotograma 11.	<i>Victory Through Air Power.</i>	54
Fotograma 12.	<i>Mr. Magoo.</i>	55
Fotograma 13.	<i>Porky Pig.</i>	56
Fotograma 14.	<i>Cinderella.</i>	58
Fotograma 15.	<i>Sleeping Beauty.</i>	60
Fotograma 16.	<i>The Flintstones.</i>	60
Fotograma 17.	<i>Top Cat.</i>	61
Fotograma 18.	<i>The Pink Panther.</i>	62
Fotograma 19.	<i>Scooby-Doo, Where Are You!</i>	63
Fotograma 20.	<i>Fritz the Cat.</i>	64
Fotograma 21.	<i>Who framed Roger Rabbit?</i>	65
Fotograma 22.	<i>The Lion King.</i>	67
Fotograma 23.	<i>Cars.</i>	68
Fotograma 24.	<i>Open Season.</i>	69
Fotograma 25.	<i>Dragon Ball Z.</i>	70
Fotograma 26.	<i>Shrek.</i>	71
Fotograma 27.	<i>SpongeBob SquarePants.</i>	72
Fotograma 28.	Betty Boop.	74
Fotograma 29.	<i>The Four Musicians of Bremen.</i>	75
Fotograma 30.	Oswald.	76
Fotograma 31.	Mortimer.	76
Fotograma 32.	<i>Three Little Pigs.</i>	79

Fotograma 33.	<i>Dumbo</i>	80
Fotograma 34.	<i>The Jungle Book</i>	81
Fotograma 35.	<i>The Fox and the Hound</i>	82
Fotograma 36.	<i>Brother Bear 2</i>	84
Fotograma 37.	Bosko.....	86
Fotograma 38.	<i>Merrie Melodies</i>	87
Fotograma 39.	<i>A Wild Hare</i>	88
Fotograma 40.	<i>Fast and Furry-ous</i>	89
Fotograma 41.	<i>Looney Tunes: Back in Action</i>	90
Fotograma 42.	<i>Antz</i>	92
Fotograma 43.	<i>The Prince of Egypt</i>	93
Fotograma 44.	Spirit.....	228
Fotograma 45.	El coronel.....	228
Fotograma 46.	Little Creek.....	229
Fotograma 47.	La mare de Spirit (esquerra).....	230
Fotograma 48.	Rain (dreta).....	230
Fotograma 49.	Kenai com a humà i com a ós.....	243
Fotograma 50.	Koda.....	243
Fotograma 51.	Denahi.....	244
Fotograma 52.	Sitka.....	244
Fotograma 53.	La xaman.....	245
Fotograma 54.	Els dos caribús.....	245
Fotograma 55.	Els óssos del riu.....	245
Fotograma 56.	La mare de Koda.....	246
Fotograma 57.	Mumble bebè.....	257
Fotograma 58.	Mumble jove.....	257
Fotograma 59.	Gloria bebè.....	258
Fotograma 60.	Gloria jove.....	258
Fotograma 61.	Memphis i Norma Jean.....	259
Fotograma 62.	El vell Noah.....	259
Fotograma 63.	Lovelace.....	260
Fotograma 64.	Els pingüins d'Adèlia.....	261
Fotograma 65.	La foca lleopard.....	261
Fotograma 66.	Els albatros.....	261

Índex de taules

Taula 1.	Dades bàsiques del corpus.	26
Taula 2.	Funcions de les cançons en el cinema d'animació.....	148
Taula 3.	Separabilitat dels elements semiòtics segons Zabalbeascoa.....	169
Taula 4.	Veus en anglès, català i espanyol de <i>Spirit: SC</i>	223
Taula 5.	Títols de les cançons de <i>Spirit: SC</i>	233
Taula 6.	Veus en anglès, català i espanyol de <i>Brother Bear</i>	237
Taula 7.	Títols en anglès, espanyol i català de les cançons de <i>Brother Bear</i>	249
Taula 8.	Veus en anglès, català i espanyol de <i>Happy Feet</i>	253
Taula 9.	Títols originals de les cançons de <i>Happy Feet</i>	264
Taula 10.	<i>Here I Am</i>	276
Taula 11.	<i>This Is Where I Belong</i>	280
Taula 12.	<i>You Can't Take Me</i>	287
Taula 13.	<i>Get Off My Back</i>	293
Taula 14.	<i>Sound the Bugle</i>	297
Taula 15.	<i>I Will Always Return</i>	302
Taula 16.	<i>Great Spirits</i>	317
Taula 17.	<i>On My Way</i>	322
Taula 18.	<i>Welcome</i>	328
Taula 19.	<i>No Way Out</i>	332
Taula 20.	Norma Jean i Memphis festegen.	343
Taula 21.	Norma Jean marxa.	346
Taula 22.	Memphis cova l'ou.	346
Taula 23.	Memphis perd l'ou.	347
Taula 24.	La cançó del cor.	348
Taula 25.	Darrer intent amb Mrs. Astrakhan.	351
Taula 26.	Les àligues.	352
Taula 27.	Els petits canten a cor.	353
Taula 28.	Els pingüins es graduen.	354
Taula 29.	Els pingüins pesquen.	355
Taula 30.	Mumble cau rendit.	356
Taula 31.	Gloria canta la nit de graduació.	358
Taula 32.	Els pingüins d'Adèlia tornen a casa.	359

Taula 33.	Festeig dels pingüins d'Adèlia.	360
Taula 34.	Mumble se sent acceptat.	361
Taula 35.	Mumble i els seus amics ballen.	362
Taula 36.	Lovelace rep l'audiència.	363
Taula 37.	Mumble parla de la seva terra.	365
Taula 38.	El <i>playback</i> de Mumble.	368
Taula 39.	Mumble és desterrat.	370
Taula 40.	Gloria se'n va a buscar Mumble.	372
Taula 41.	Ramon consola Mumble.	373
Taula 42.	Mumble ensenya Memphis a ballar.	374
Taula 43.	La colònia se salva.	375
Taula 44.	Celebració final.	376
Taula 45.	Lletra original de <i>Here I Am</i>	483
Taula 46.	Lletra original de <i>Don't Let Go</i>	485
Taula 47.	Lletra original de <i>Brother Under the Sun</i>	486
Taula 48.	Lletra de <i>Through My Eyes</i>	491
Taula 49.	Lletra de <i>No Way Out</i>	492
Taula 50.	Lletra de <i>The Song of the Heart</i>	495
Taula 51.	Lletra de <i>Hit Me Up</i>	497
Taula 52.	Lletra de <i>The Joker</i>	498

Índex de mapes

Mapa 1.	Mapa polític dels EUA.	231
Mapa 2.	Migracions indígenes des de Sibèria fins al continent americà.	247

Introducció

Justificació del tema

Els dibuixos animats donen vida a la nostra imaginació i ens ofereixen el luxe de capgirar la realitat: ens fan possible fer tot allò que en les nostres vides reals no podem fer. Amb personatges i situacions ben diferents, és possible arribar a tothom i fer despertar sentiments de tota mena. D'aquesta manera, els dibuixos animats atrauen sovint tant audiències infantils com audiències adultes.

Tanmateix, independentment de l'existència de produccions destinades exclusivament al públic adult, a mi sempre m'han entusiasmat les pel·lícules d'animació destinades a tots els públics. Des dels clàssics de la companyia Disney fins a produccions més actuals d'altres estudis d'animació com, per exemple, DreamWorks, tots ells sempre m'han produït una fascinació inexplicable. Possiblement, aquesta via d'entrada a un món a part, irreal (però inspirat en la realitat) i màgic, és el que ha fet que l'animació hagi gaudit d'un gran èxit, entre grans i petits, i que no s'hagi extingit amb el pas del temps.

Una de les característiques pròpies de l'animació que més m'ha interessat ha estat la música. Com veurem més endavant, des dels seus inicis, els estudis d'animació incorporen música tant instrumental com vocal a les seves produccions. Avui dia, i tal com té la intenció de reflectir aquesta tesi doctoral, les cançons de pel·lícules d'animació tenen un pes fonamental. Certament, sempre l'han tingut, fet que queda demostrat per la notable evolució i varietat dels gèneres musicals que s'utilitzen en el cinema des de les primeres produccions sonores. La tendència actual és que

s'incorporin a les pel·lícules la música i la veu de cantants o grups reconeguts, fet que proporciona indiscutibles avantatges comercials a aquestes pel·lícules, però que també les apropa a l'espectador, així com a la seva quotidianitat.

A aquests dos grans temes, el cinema d'animació i la música, només els faltava un tercer eix per completar el tema al qual dedicar la meva tesi doctoral: la traducció audiovisual. La traducció és el meu principal camp d'investigació, i el fet d'unir-la a l'animació i la música ha convertit aquesta tesi en una recerca interdisciplinària formada per tres pilars temàtics que representen en aquests moments un camp poc aprofundit des d'una perspectiva investigadora.

Maureen Furniss, historiadora de l'animació, va fer una ressenya del llibre de Daniel Goldmark *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*, on subratlla la necessitat que s'estudii el cinema d'animació tenint en compte diferents interseccions i àmbits d'estudi, i posa com a exemple aquesta obra de Goldmark, en la qual es creuen animació i música:

The path taken by many animation researchers is fairly linear, building on previous work to bring us further in our understanding of animation history and theory. On this path we cross intersections where different topics and approaches help to illuminate our study in various ways, but essentially we still move in a linear trajectory. Once in a while though, these intersections serve a particularly important purpose, which is to bring scholars across disciplines. (Furniss, 2006)

De fet, el mateix Goldmark explica que, poc després de començar la seva investigació, va sentir una profunda frustració davant la manca de treball crític sobre música en els dibuixos animats, però la justifica perquè afirma que tant la música com els dibuixos animats sempre han estat dues àrees de recerca marginades i que,

per tant, la seva intersecció encara ho és més (2005: 3). Goldmark, però, considera que aquestes perspectives han començat a canviar i que actualment se n'ha ampliat la bibliografia.

Les afirmacions de Goldmark fan que ens satisfaci pensar que aquesta tesi pot ser una eina útil per aportar informació a les investigacions realitzades no només en traducció audiovisual, sinó també en els estudis de cinema centrats en l'animació i en la recerca sobre l'element sonor del cinema, molt menys tractat que els components visuals en aquests tres àmbits de recerca.

Bibliografia i criteris de selecció del corpus

La bibliografia publicada sobre animació és àmplia i tracta àmbits molt diferents (per exemple, segons el país d'origen de la producció, tipus d'animació, o bé tècniques i aspectes de creació). Aquesta observació va fer que s'acotessin molt les obres sobre animació que realment servien com a fonts primàries per a la tesi. D'aquesta manera, ens vam proposar acotar la bibliografia sobre animació des del començament i estudiar només aquelles obres que parlessin de la història del cinema d'animació als Estats Units d'Amèrica (a partir d'ara, EUA), de manera que va quedar descartada d'entrada tota la bibliografia centrada en la història de l'animació en altres països (per exemple, el Japó, França o el Regne Unit), així com publicacions centrades en qüestions tècniques.

Pel que fa a la bibliografia sobre música en el cinema, també existeixen infinites publicacions que relacionen les arts musicals i cinematogràfiques, de manera que vam descartar les obres que se centraven només en la introducció de la música com

a element sonor de la pel·lícula pel que fa a qüestions tècniques, així com obres sobre música instrumental o casos concrets d'estudis sobre pel·lícules que no fossin d'animació.

També vam acotar el corpus central per a l'anàlisi traductològica (resumit en el següent quadre classificador) per la complexitat i interdisciplinarietat de l'àmbit d'estudi, així com per la necessitat d'analitzar en profunditat una qüestió tan concreta com les cançons.

TÍTOL ORIGINAL	TÍTOL CATALÀ	TÍTOL ESPANYOL	FORMAT EMISSIÓ	LLENGÜES META PER AL DOBLATGE	ESTUDI ANIMACIÓ	ANY ESTRENA
<i>Spirit: Stallion of the Cimarron</i> ¹	<i>Spirit: El cavall indomable</i>	<i>Spirit: El corcel indomable</i>	Cinema DVD	ESP CAT	DreamWorks SKG	2002
<i>Brother Bear</i>	<i>Germà ós</i>	<i>Hermano oso</i>	Cinema DVD	ESP CAT	Walt Disney Company	2003
<i>Happy Feet</i>	<i>Happy Feet: Trencant el gel</i>	<i>Happy Feet: Rompiendo el hielo</i>	Cinema DVD	ESP CAT	Warner Bros. Pictures	2006

Taula 1. Dades bàsiques del corpus.

Pel que fa a la recollida de material per al corpus, totes les pel·lícules estaven disponibles en DVD i a la venda a l'inici de la recerca, menys la versió al català de *Brother Bear*, la qual vam trobar en arxius videogràfics un cop aquesta ja estava descatalogada.

¹ A partir d'ara, *Spirit*: SC.

A continuació, explicarem amb detall els cinc criteris de selecció del corpus que s'han seguit.

1. Origen geogràfic

Les pel·lícules escollides són tres pel·lícules d'animació produïdes als EUA, país que des dels inicis del cinema ha influït profundament en altres cultures com a resultat de la creixent hegemonia, especialment comercial, dels productes cinematogràfics nord-americans, i país que es considera la meca del cinema d'animació en aquest sentit. Per aquest motiu, el capítol 1, on fem una revisió de la història de l'animació, només se centra en aquest país i en les seves principals productores, i descarta tractar el naixement i l'evolució de l'animació a altres països, malgrat fer alguna referència molt específica a noms de fora dels EUA que han participat en el naixement de l'animació.

2. Àmbit temporal

Es tracta, també, de pel·lícules produïdes durant la primera dècada del segle XXI, per la qual cosa no són produccions dels anys d'or de l'animació, etapa de la qual parlarem més endavant, sinó que s'encabeixen dins de les produccions d'animació considerades contemporànies. La tria d'aquesta dècada no només es basa en l'interès personal envers aquestes produccions més recents, sinó també en la idea de poder oferir l'anàlisi d'un material actual que serveixi de punt de partida per a estudis immediatament posteriors a aquesta tesi.

3. Música i traducció

Es tracta de tres llargmetratges que incorporen cançons i dels quals s'ha fet la traducció per al doblatge cap al català i cap a l'espanyol, llengües cap a les quals treballa com a traductora i com a docent. Tanmateix, no s'ha fet referència a altres llengües pel que fa a l'anàlisi. L'estudi se centra en el doblatge pel tipus d'audiència a qui van dirigides les pel·lícules seleccionades. No se centra en el procés de subtitulació, tot i que en algun moment puguin ser comentats alguns aspectes relacionats amb aquesta modalitat de traducció audiovisual. Finalment, cal destacar que les tres pel·lícules estudiades mostren diferents polítiques de traducció, motiu pel qual també van ser triades.

4. Estudis d'animació

Les tres pel·lícules, llançades al mercat espanyol en format DVD tant en català com en espanyol, estan produïdes per tres estudis d'animació diferents que formen part del grup de les companyies productores d'animació més destacades dels EUA: Walt Disney Company, Warner Bros. Pictures i DreamWorks SKG. Cal destacar que el DVD amb la versió catalana de la pel·lícula *Brother Bear* ja està descatalogat.

5. Destinataris

Pel que fa als destinataris de les produccions, les tres pel·lícules són "aptes per a tots els públics", i el públic infantil n'és el principal destinatari. La classificació per edats a l'Estat espanyol es determina quan es presenta una pel·lícula a l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) o a la comunitat autònoma competent (a Catalunya, l'Institut Català de les Empreses Culturals o

ICEC) i aquestes entitats n'acorden la qualificació segons el grup d'edat del públic a qui va dirigida la producció. La Comissió de Qualificació de Pel·lícules Cinematogràfiques és l'òrgan estatal encarregat de visionar-les. Es pot consultar la qualificació de pel·lícules a l'apartat "Cine y Audiovisuales" del web del Ministeri de Cultura del govern espanyol.

Objectius

Aquesta tesi doctoral té els següents objectius:

1. Fer una revisió de la història de l'animació als EUA per conèixer quins van ser els seus inicis i la seva evolució fins a l'actualitat.
2. Presentar l'estat de la qüestió sobre la incorporació de la música al cinema i, més concretament, al cinema d'animació, des de la perspectiva dels *film studies*.
3. Establir l'estat de la qüestió sobre la traducció de cançons i l'adaptació musical per tal de definir la funcionalitat, les estratègies i les eleccions de traducció de les cançons en el cinema d'animació des d'una perspectiva acadèmica, així com per conèixer els elements que poden influir en aquest procés.
4. Conèixer l'opinió d'especialistes que participen en la traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en el cinema d'animació per tal de definir les fases d'aquest procés des d'una perspectiva professional.
5. Unir les perspectives acadèmica i professional sobre la traducció de cançons i l'adaptació musical a través de l'anàlisi traductològica del corpus escollit, per estudiar i determinar les estratègies i eleccions de traducció utilitzades en les

dues versions meta a partir de la funcionalitat de les cançons i la influència d'elements no verbals inclosos a les pel·lícules originals.

Metodologia

Aquest estudi descriptiu i interpretatiu presenta i explora l'objecte principal de la investigació, les cançons a les pel·lícules d'animació, a partir de la bibliografia existent sobre els diferents àmbits d'estudi de la tesi, els quals es revisen en els capítols 1, 2 i 3, i a través dels quals s'ha elaborat una metodologia d'anàlisi basada en les funcions de les cançons i les estratègies i eleccions de traducció de cançons en el cinema d'animació.

L'estudi es basa, per tant, en l'anàlisi de les funcions, estratègies i eleccions de traducció de les tres pel·lícules triades per saber quines variables poden influir en les dues versions meta doblades. En la segona part de la tesi, doncs, es duu a terme una anàlisi traductològica on es visualitzen, analitzen i interpreten les cançons des d'un punt de vista tant lingüístic com extralingüístic.

Les llengües meta estudiades són el català i l'espanyol. Tanmateix, pel que fa als criteris de nomenclatura seguits durant la redacció de la tesi, els noms de les produccions i personatges se citen en anglès (tot i que en algun moment es pugui fer referència als títols o noms propis traduïts com a informació complementària). D'aquesta manera, s'identificaran fàcilment els títols de les pel·lícules i de les cançons.

Estructura

La introducció explica els objectius, l'estructura, metodologia i corpus de la tesi, i posa sobre la taula les línies que s'han seguit en aquesta recerca per aclarir possibles dubtes abans de la seva lectura. Després de la introducció, s'obre la primera part de la tesi, d'aportació teòrica i formada per tres capítols (1, 2 i 3). Els capítols 1 i 2 són revisions basades en bibliografia sobre *film studies*, on es descriuen: 1) l'estat de la qüestió sobre el cinema d'animació dels EUA i 2) la influència i introducció de la música en aquest gènere fílmic. D'una banda, el capítol 1 es basa en la revisió diacrònica del naixement i de l'evolució del cinema d'animació als EUA fins a la primera dècada del segle XXI. D'altra banda, el capítol 2 se centra en la incorporació de la música en el cinema: com apareix, com es desenvolupa amb el pas del temps i com es transforma fins a l'actualitat, tenint en compte sobretot el cas del cinema d'animació. El capítol se centra sobretot en la música vocal (tot i que no de manera exclusiva), especialment durant les primeres dècades posteriors a la seva incorporació al cinema. Finalment, el capítol 3 s'endinsa en el camp de la traductologia. Un cop realitzada una àmplia contextualització des dels *film studies* per conèixer el gènere que s'analitzarà posteriorment (la pel·lícula d'animació) i l'element característic clau per a aquest estudi (les cançons), aquest capítol recull les aportacions més destacades pel que fa a la traducció de cançons i l'adaptació musical, un camp de recerca poc explorat dins del món de la traducció audiovisual.

Els capítols 4 i 5 formen la segona part de la tesi, centrada en la presentació del corpus i la seva anàlisi traductològica. El capítol 4, d'entrada, presenta les fitxes tècniques i artístiques de les fonts primàries de la tesi: les tres pel·lícules d'animació. Les dades presentades al capítol 4 es presenten aquí, i no en un annex, per la seva

importància qualitativa i quantitativa per a la posterior anàlisi traductològica i, també, pel fet que el capítol inclou aportacions personals, com comentaris dins de les sinopsis de les tres pel·lícules. D'altra banda, el capítol 5 analitza amb profunditat les funcions, estratègies i eleccions de traducció de les cançons de cada pel·lícula, tant en la versió catalana com en la versió espanyola, tot comparant-les amb la seva corresponent versió original. Totes les escenes musicals analitzades en les tres llengües s'han recopilat en un DVD adjunt a la tesi doctoral per a la seva consulta.

Per últim, un apartat de conclusions recull les reflexions finals i planteja futures línies de recerca. Després de les conclusions, trobem les referències bibliogràfiques (publicacions, webgrafia i comunicacions personals), un índex analític dels títols de tots els llargmetratges, curtmetratges, sèries i cançons que s'han citat al llarg de la tesi i, finalment, però no per això menys important, s'adjunten tots els annexos referenciats (llistats de pel·lícules, lletres de cançons i entrevistes realitzades a especialistes).

**PRIMERA PART:
ESTAT DE LA QÜESTIÓ
(ANIMACIÓ, MÚSICA I TRADUCCIÓ)**

1. Revisió de la història de l'animació als EUA

Animation can explain whatever the mind of man can conceive. This facility makes it the most versatile and explicit means of communication yet devised for quick mass appreciation.²

Walter Elias Disney
Animador

Aquest primer capítol té com a objectiu fer una revisió diacrònica dels esdeveniments vinculats al naixement i l'evolució de l'animació als EUA per contextualitzar el tipus de producció cinematogràfica escollida per a aquesta tesi doctoral. Per poder redactar aquesta revisió amb rigor, ens hem basat en obres que parlaven sobretot o exclusivament de la història de l'animació als EUA, biografies de Walter Disney, publicacions sobre el naixement i l'evolució de les tres companyies que van publicar les pel·lícules que analitzem posteriorment (The Walt Disney Company, DreamWorks SKG i Warner Bros. Pictures), i obres i/o articles relacionats. Entre els autors en què ens basem en aquesta revisió, destaquem els noms de Jerry Beck (2004), Charles Solomon (1989), Michael Barrier (1999), Donald Crafton (1982), Jorge Fonte i Olga Mataix (2000) o Steve Schneider (1988). De fet, en un article sobre la història de l'animació que va publicar el 1999 a revista *Animation Journal*, Maureen Furniss, la historiadora especialitzada en animació i presidenta de la Society for Animation Studies hi cita tots aquests noms, de manera que queda palesa la importància de les seves obres i queda justificada, per tant, la seva elecció, ja que Furniss és una de les veus més conegudes en la crítica de l'animació. D'entre tots aquests autors, subratllem especialment la figura de Jerry Beck, ja que hem obtingut moltes de les informacions incorporades en aquest capítol gràcies a la seva obra *Animation Art: From Pencil to Pixel. The History of Cartoon, Anime & CGI* (2004), on Beck parla de

² Cita inclosa a *Disney: The First 100 Years*, de Dave Smith i Steven Clark (2002).

la història i l'evolució de l'animació a tot el món. Nosaltres hem seleccionat les explicacions d'aquesta obra que feien referència a l'animació procedent dels EUA, i l'hem completat amb les aportacions d'altres estudiosos del cinema. Així doncs, la figura de Jerry Beck ha esdevingut clau per a la realització de la primera part de l'estat de la qüestió.

Com hem avançat a la introducció, en aquest capítol s'ha descartat tota la bibliografia dedicada a la tècnica de l'animació, és a dir, totes les obres que tractaven qüestions purament informàtiques o tecnològiques, així com totes les produccions derivades de l'anomenat "cinema independent", perquè són aspectes que no formen part d'aquesta recerca. També, cal aclarir que la revisió de la història de l'animació als EUA que iniciem a continuació no inclou la totalitat de dates i esdeveniments ocorreguts des de l'aparició dels primers dibuixos animats, per l'abast i enfocament d'aquesta tesi, per la qual cosa hem optat per resumir les informacions que hem cregut més oportunes per tal de poder oferir una visió global d'un fenomen tan important com ha estat l'animació, tant per a la televisió com per al cinema.

Hem dividit aquest capítol en tres eixos principals i els seus corresponents subapartats. El primer d'aquests eixos és la definició del terme "animació". El segon eix és la revisió cronològica de la història de l'animació als EUA, és a dir, totes les etapes des dels seus orígens fins a la situació actual en aquest país, considerat el bressol de l'animació. El tercer i darrer eix es basa en la revisió de la història de les tres companyies citades anteriorment, per tal d'acabar de proporcionar dades i fer una contextualització acurada del context de les empreses que han creat, produït i distribuït les pel·lícules d'animació de les quals parlarem més endavant.

1.1. Definicions del terme “animació”

Abans de parlar de la història de l'animació, cal que definim prèviament aquest concepte i veiem com l'entenen i reescriuen diversos autors especialistes. Per tal d'obtenir el màxim de rigor possible, obrim les fronteres nord-americanes per definir àmpliament el terme i partir de referents internacionals. Tanmateix, tornarem a tancar les fronteres quan comencem la revisió diacrònica de la història de l'animació, per centrar-nos únicament en l'evolució dels EUA.

El director i guionista d'animació grec Georges Sifianos dedica l'article “The Definition of Animation: A Letter from Norman McLaren” a definir el concepte i cita la que ell considera la millor definició d’“animació”, redactada per Norman McLaren, animador i director de cinema escocès:

Animation is not the art of drawings-that-move but the art of movements-that-are-drawn. What happens between each frame is much more important than what exists on each frame. Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between frames. (1995: 62)

Sifianos es pregunta obertament si aquesta definició que qualifica d'enigmàtica suggereix un poder màgic de l'animació i, com que no aconsegueix aclarir els seus dubtes, escriu a McLaren i li demana que expliqui què volia dir exactament amb les seves paraules. McLaren contesta en una carta amb data 4 d'agost de 1986 i li respon que la primera frase de la definició no és literal, sinó metafòrica o retòrica. Després, en una carta redactada tot just dos dies després, McLaren es disculpa perquè creu que potser la definició no és massa acurada i rectifica, tot afirmant:

For the animator, the *difference* between each successive frame is more important than the image on each single frame. It is the heart and soul of animation. The graphism, though very important too, is of secondary importance. Animation therefore is the art of manipulating the *differences* between successive frames, or the image in each frame (and should not be confused with the excellence of the graphism itself). (1995: 66)

Si continuem fent referència al poder de l'animació, cal que citem també la definició de Zoran Perisic, qui va fer possible que Superman pogués volar i qui va escriure fa tres dècades que “animar és donar vida (ànima) al que és inanimat, tant si es tracta d'objectes corrents com ninots o dibuixos especialment dissenyats per al cinema” (1979: 14).

L'autor espanyol Jose María Candel parla del terme “animació” al seu llibre *Historia del dibujo animado español* i considera que aquest és més ampli que el terme “dibuixos animats” i que, per tant, tots els dibuixos animats són animació, mentre que no tota l'animació són dibuixos animats, ja que el cinema d'animació fa referència a les pel·lícules que s'han filmat “fotograma a fotograma”, independentment del subjecte que s'hagi fotografiat (1993: 18). També, en aquest sentit, Román Gubern, a *Historia del cine*, explica que no és correcte referir-se únicament als dibuixos animats en el camp de l'animació, ja que diu que el front s'ha eixamplat considerablement, ha creat els seus propis festivals i ha diversificat molt les seves tècniques: marionetes articulades i objectes, animació de figures bidimensionals, dibuix directe sobre pel·lícula i animació sobre pantalla d'agulles (2006: 423-424).

Per la seva banda, en una cerca més tècnica d'una definició d'animació, trobem la definició que dona Miquel Pérez al seu *Diccionari dels mitjans audiovisuals*:

Tècnica basada en la presa de imatges fotograma a fotograma per dotar de moviment una sèrie organitzada de dibuixos o elements inanimats. Les tècniques d'animació constitueixen la base dels dibuixos animats i de gran part dels trucatges i efectes especials, però també han tingut una llarga tradició en el cinema experimental on els realitzadors han trobat una tècnica alternativa al llenguatge tradicional. (1995: 17)

Charles Solomon creu que l'animació (i tot el cinema en general) van emergir de la fascinació per la llum i el moviment. L'autor, entre d'altres, del llibre *Enchanted Drawings: The History of Animation*, va dir en una entrevista concedida a la cadena CNN dels EUA l'any 1999 que l'animació té una força especial per transcendir fronteres culturals i que, per tant, és una forma extrema de comunicació. Solomon considera que ho fa, a més, d'una manera en què la imatge real no pot fer-ho. També ens diu el següent sobre aquesta forma d'art:

It's a very strange hybrid art form because it draws on traditional and filmmaking art. Winsor McCay, one of the pioneers of animation, believed it would replace painting. We haven't seen that happen but it has the potential to be a fine art. In the hands of some independent artists it genuinely becomes one. (1999)

Donald Crafton diu que s'ha de reconèixer que l'animació, incloent-hi l'animació muda, és una branca petita de la història del cinema (1982: 4-5). Crafton, especialista en els inicis de l'animació, considera que, en comparació amb les pel·lícules produïdes durant els anys de cinema mut, l'animació no va ser important des d'un punt de vista comercial, però també creu que qualsevol història té uns inicis i uns finals arbitraris. També cita la definició de l'historiador de l'art i assagista alemany Erwin Panofsky del terme "animació". Panofsky diu que la gran virtut dels

dibuixos animats és animar, és a dir, donar vida a éssers inerts o donar un altre tipus de vida a éssers vius: una metamorfosi (1966: 15-32). I, de fet, Crafton pensa que la sensació de veure com es crea vida davant dels ulls dels espectadors és el que potser constitueix la raó de ser, des d'una perspectiva cinematogràfica, de l'animació (1982: 12).

Però quins són els objectius principals de l'animació? Per i per a què es fa? En aquest sentit, l'animador, productor i director cinematogràfic Shamus Culhane diu que el poder de l'animació rau a contemplar els molts tipus de guions que es poden escriure per ser creats amb aquest format (1988: 43). Cita, per exemple, l'animació usada per al camp de la medicina, la física, la història, la biologia, l'aritmètica o la química, entre d'altres. De la mateixa manera, també comenta que l'animació es pot utilitzar per exposar idees abstractes i recorda que es va emprar com a mitjà de propaganda durant la Segona Guerra Mundial, com podrem llegir posteriorment en alguns exemples que comentarem a l'apartat de revisió de la història de l'animació. Tanmateix, Culhane creu que el millor ús que es pot fer de l'animació és la caricatura de la vida quotidiana, no la seva imitació.

1.2. Etapes històriques de l'animació als EUA

L'animació als EUA apareix a finals del segle XIX, però fins al segle XX no es popularitza. Amb els seus alts i baixos, segons l'etapa històrica viscuda, l'animació arriba fins a l'actualitat amb un èxit que sembla que no es pugui aturar i que es deu a un públic de totes les edats, el qual gaudeix amb produccions animades de tot tipus.

A continuació ens centrarem en la història de l'animació als EUA a partir de l'estructura proposada per l'especialista en animació Jerry Beck en el seu llibre *Animation Art: From Pencil to Pixel. The History of Cartoon, Anime & CGI*, i farem especial referència a l'animació creada per les tres companyies tractades en aquesta tesi, és a dir, The Walt Disney Company, Warner Bros. Pictures i DreamWorks SKG. Tanmateix, és inevitable citar noms que van aportar una gran quantitat de coneixements i experiències al món de l'animació i que no són nord-americans. És indispensable mencionar-los, ja que molts d'ells s'han considerat els inventors de l'animació.

1.2.1. Origen de l'animació en els anys de cinema mut: 1900-1920

Aquesta és una època marcada per la novetat i l'experimentació, en què un nou mitjà visual obria moltes portes. De fet, la indústria de l'animació va néixer en aquest punt, abans de la incorporació del so a les produccions.

Si parlem dels orígens de l'animació, però, hauríem de parlar forçosament dels seus antecedents més remots en la època prehistòrica, concretament al Paleolític, ja que les persones que van viure durant aquella època dibuixaven escenes de la seva vida (per exemple, caceres on els animals simulaven un determinat moviment) a les parets de les seves caverne.



Fotografia 1. Cueva de las Manos, Argentina.

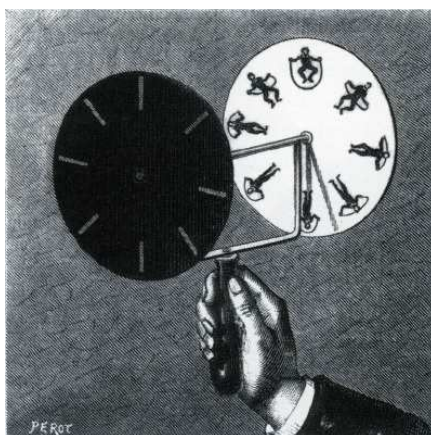
Però com que el tipus d'animació que analitzarem varia molt d'aquells dibuixos prehistòrics, farem un enorme salt en el temps per començar a parlar de l'animació que comença a assemblar-se a la que coneixem actualment.

Solomon enumera diverses persones que havien fet alguns experiments per crear animació des de mitjans dels segle XVII mitjançant l'ús de llanternes màgiques o òptiques i altres aparells més complexos (1989: 3-19). Per exemple, el 1640, l'alemany Anthonasius Kircher va inventar un primer projector d'imatges, l'anomenada "llanterna màgica", la qual projectava figures dinàmiques a partir del moviment mecànic d'una sèrie de cristalls.



Fotografia 2. Llanterna màgica.

L'any 1824, Peter Mark Roget va descobrir el "Principi de Persistència de la Visió", el qual afirmava que l'ull humà reté la imatge que veu durant el temps suficient perquè aquesta se substitueixi per una altra, i així successivament, fins a realitzar un moviment complet. Uns anys més tard, l'any 1831, Joseph Antoine Plateau va inventar el fenaquitoscopi, amb què es podia plasmar un moviment complet mitjançant l'ús de dibuixos.



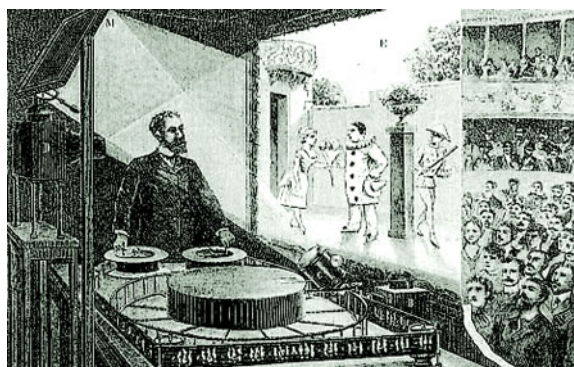
Il·lustració 1. El fenaquitoscopi.

Entre les bases de l'origen de l'animació també trobem el joc d'ombres i la projecció de siluetes de papers retallats, els quals van ser creats pels xinesos.

Tal com afirma Crafton, molta gent se sorprendria de saber que abans del naixement de Mickey Mouse l'any 1928 (data en què molts estudiosos marquen l'inici de l'animació, coincidint amb els primers èxits de la companyia Disney), es va produir una quantitat d'animació increïble (1982: xviii). El problema rau, segons Crafton, en el fet que només és possible accedir a una petita fracció dels milers de pel·lícules que es van fer abans del naixement de Mickey Mouse.

L'historiador especialista en animació Jerry Beck cita diversos noms que podrien ser considerats els pares de l'animació (2004: 12). Entre ells trobem Émile Reynaud, creador de *Théâtre Optique* (1892), Georges Méliès, Edwin S. Porter, Leon Gaumont o Émile Cohl. Aquest darrer va ser la primera persona a fer una pel·lícula d'animació utilitzant dibuixos fets en paper i considerat, potser, l'autèntic pare de l'animació, opinió subratllada també per Gubern (2006: 250).

El professor d'Història de l'animació i autor de llibres sobre animació Giannalberto Bendazzi també dedica el primer capítol de l'obra *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation* a parlar dels orígens de l'animació, i cita Reynaud, Cohl, Blackton, Méliès, Ginna o Survage (1994: 3-14).



Il·lustració 2. *Théâtre Optique* d'Émile Reynaud.

Jose María Candel considera, això no obstant, que el creador del cinema d'animació va ser un aragonès, Segundo de Chomón, amb *La Maison Hantée* (1906) i de qui, recentment, se n'ha reivindicat la figura (1993: 18). De fet, Donald Crafton també el cita a *Before Mickey: The Animated Film (1898-1928)* (1982: 23), i Televisió de Catalunya compta amb una pàgina web molt completa sobre la seva figura, la qual es pot consultar a la webgrafia a la pàgina 410.

El canadenc Raoul Barré va ser la primera persona que va fundar un estudi d'animació als EUA. Tanmateix, cal destacar la fundació de Bray-Hurd Process Company de John R. Bray i Earl Hurd el 1914, on es van incorporar dibuixants reconeguts, entre ells Max Fleischer, qui va patentar el rotoscopi l'any 1917.



Il·lustració 3. El rotoscopi.

El rotoscopi era un aparell que projectava una pel·lícula, quadre per quadre, sobre una taula d'animació per a la preparació de dibuixos animats. Gràcies a aquest aparell, es va aconseguir obtenir imatges animades que semblaven molt reals quan es projectaven (Beck, 2004: 17). Una de les creacions més conegudes de Fleischer va ser Koko the Clown, conegut també com a The Clown, The Inkwell Clown o The Fleischer Clown, nascut l'any 1916 i famós per ser el primer personatge creat amb el rotoscopi (Beck, 2004: 19). Com a fet anecdòtic, els primers experiments que Fleischer va fer amb el rotoscopi es van dur a terme a la teulada de l'edifici del seu apartament, un fet que il·lustra l'immens procés de canvi que ha experimentat l'animació des del seu naixement.

Les pel·lícules d'animació als EUA remunten com a mínim al 1906, en què Vitagraph (més tard Vitaphone) va estrenar *Humorous Phases of Funny Faces*. Aquesta producció de J. Stuart Blackton, considerat també un dels autors de l'animació (Beck, 2004: 13-14), com ja hem vist anteriorment, se sol citar a moltes obres sobre la història de l'animació com la primera pel·lícula animada.



Fotograma 1. *Humorous Phases of Funny Faces*.

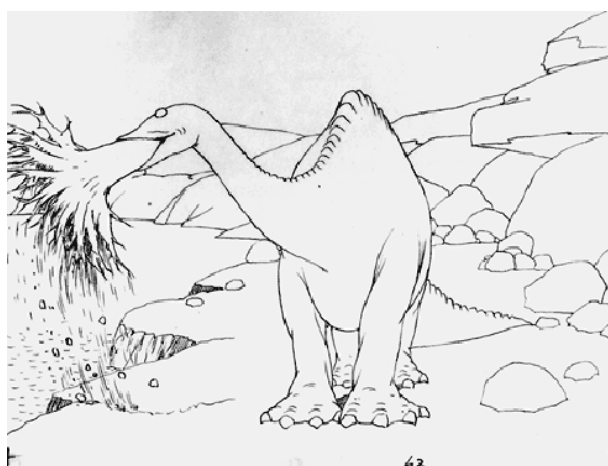
Per la seva part, Crafton considera que va ser el 1907 l'any en què es va començar a donar a conèixer l'animació amb *The Haunted Hotel*, també de Blackton i Vitagraph (1982: 13).



Fotograma 2. *The Haunted Hotel*.

Ja fos des del 1906 o des del 1907, el que queda clar és que a partir d'aquesta data aproximada comencen a aparèixer els primers dibuixos animats més sofisticats (després d'uns primers intents més rudimentaris, com ja hem dit), en l'època del cinema mut, amb *Gertie the Dinosaur* (1914), *Felix the Cat* (1919) i el personatge Koko the Clown (1919).

Gertie the Dinosaur va ser la primera pel·lícula animada en què hi havia un protagonista que mostrava obertament els seus sentiments (per exemple, plorava) i que seguia un argument. El seu productor va ser Winsor McCay, un dels grans noms de l'època pel que fa a la creació de produccions animades en què els personatges eren versemblants quant a pes, dimensions, moviments i caracteritzacions (Beck, 2004: 15). Gertie semblava tan real que moltes persones van creure que McCay va fer la pel·lícula a partir d'un llangardaix gros (Culhane, 1988: 33). Gertie va esdevenir un personatge que representava tant la prehistòria de la vida com la prehistòria de l'animació (Solomon, 1989: 17).



Fotograma 3. *Gertie the Dinosaur*.

Felix the Cat va ser una gran producció que va arrasar durant els anys vint del segle XX. Va ser creada per Pat Sullivan i el seu cap Otto Messmer. En un principi, Sullivan no va confiar gaire en el seu èxit, però aviat les audiències van sentir una gran empatia envers el gat de Sullivan (Beck, 2004: 18), el qual no va caure en l'oblit perquè continua sent recordat en els nostres dies malgrat els canvis que ha anat patint al llarg dels anys. Per tant, el resultat final, malgrat les reticències inicials, va ser que el gat de Sullivan va aconseguir l'èxit desitjat.

Felix the Cat també va ser important perquè va ser el primer personatge animat que mostrava una certa intel·ligència i una marcada personalitat (sobretot per les seves expressions facials i el seu moviment corporal). Aquest gat blanc i negre es va convertir en el personatge de dibuixos animats més popular de la dècada dels anys vint.

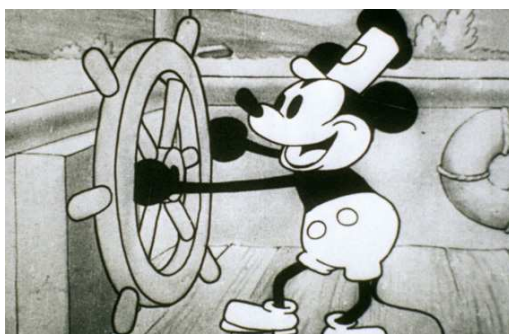


Fotograma 4. *Felix the Cat*.

1.2.2. Anys d'or del cinema d'animació: 1920-1950

Aquestes tres dècades venen marcades principalment pel naixement de les sèries de dibuixos animats sonors. L'any 1927 és un any històric per a l'animació, ja que es considera que la primera pel·lícula amb sincronització sonora va ser *The Jazz Singer*, de Warner Bros., i la primera pel·lícula animada amb sincronització sonora es

considera que va ser *Steamboat Willie*, de la companyia Walt Disney, l'any següent (tenint en compte que la sincronització sonora es considera la unió entre música i imatges en moviment (Barrier, 1999: 56)). Més endavant tornarem a fer referència a aquest curtmetratge.



Fotograma 5. *Steamboat Willie*.

Després de l'estrena de *Steamboat Willie* el novembre de 1928, la companyia Disney va dominar totalment el món de l'animació, fins al punt que els anys 1928-1941 també són considerats per alguns autors, com Solomon (1989: 43), l'era Disney. La companyia va aportar a l'animació importants innovacions, especialment pel que fa a la incorporació del so i el color a les seves produccions. Després aprofundirem sobre el naixement i evolució de la companyia Walt Disney.

El moment de màxim esplendor dels anys d'or va ser la segona meitat de la dècada dels anys trenta i la primera meitat dels anys quaranta. Com que es tracta d'una etapa força llarga de la història de l'animació, està dividida en tres parts, seguint l'estructura de l'obra de Jerry Beck (2004), les quals se situen al voltant d'un fet històric crucial del segle XX: la Segona Guerra Mundial.

1.2.2.1. Abans de la Segona Guerra Mundial (1920-1939)

El 1920 es va estrenar *The Debut of Thomas Cat*, un primer intent de produir pel·lícules animades en color, tot i que es considera que la primera va ser *Flowers and Trees*, de la companyia Disney, l'any 1931 (Beck, 2004: 60), la qual va guanyar el primer premi de l'Acadèmia de Hollywood que es va donar a una pel·lícula d'animació. També, a principis dels anys trenta, Ub Iwerks va produir *Fiddlesticks* en Technicolor de dos colors. És el naixement, per tant, del cinema d'animació en color.



Fotograma 6. *Fiddlesticks*.

Els anys trenta són coneguts pel sorgiment de dibuixos revolucionaris, amb personatges com Mickey Mouse, Donald Duck, Pluto i Goofy de protagonistes, així com Popeye i Betty Boop.



Fotograma 7. Mickey Mouse.

En aquesta dècada, apareixen les primeres pel·lícules d'animació (llargmetratges), les quals van ser produïdes per la companyia Disney. De fet, comença l'edat d'or de la companyia amb el llançament de *Snow White and the Seven Dwarfs* l'any 1937. La pel·lícula va fer història, ja que va rebre molt bones crítiques pel conte que narrava i pels personatges emotius i humans que hi apareixien. A més, el fet que Fleischer Studios patís una certa decadència durant els anys trenta, encara va enfortir més Disney. També ho va fer l'acord entre la companyia Disney i Technicolor Corporation que va permetre a Disney utilitzar el procés en tres colors per a l'animació l'any 1932 i amb exclusivitat fins al 1936 (Beck, 2004: 60).



Fotograma 8. *Snow White and the Seven Dwarfs*.

És en aquest període, per tant, quan es comença a introduir la música a les produccions, juntament amb altres efectes sonors. I, també, s'hi introdueix la música vocal. Per exemple, els dibuixos animats dels anys d'or als EUA també van incloure música enregistrada als estudis per orquestres. Carl Stalling a Schlesinger/Warner Bros. Pictures i Scott Bradley a Metro-Goldwyn-Mayer o MGM (dues companyies que també neixen en aquesta època) van compondre diverses bandes sonores per a animació, tant amb la creació de material inèdit com amb la incorporació de melodies clàssiques i populars conegudes.

L'evolució durant aquest període i l'inici del següent, un cop començada la guerra, va ser espectacular. Des de l'estrena de *Steamboat Willie* l'any 1928 fins a l'estrena del llargmetratge *Fantasia* l'any 1940, la distància entre la qualitat d'ambdues produccions va esdevenir sorprenent.



Fotograma 9. *Fantasia*.

1.2.2.2. La Segona Guerra Mundial (1939-1945)

Dos mesos després de l'inici del conflicte, la que semblava ser l'única competidora de Disney i a la qual ja hem fet referència anteriorment, Fleischer Studios, es va associar amb Paramount, qui va intentar repetir l'èxit de *Snow White and the Seven Dwarfs* amb *Gulliver's Travels* (1939). Segons Beck, la motivació de Max Fleischer amb aquesta producció era precisament imitar l'èxit de Disney. Poc després, es va estrenar *Mr. Bug Goes to Town* (1941), però no va tenir èxit perquè l'estrena va ser només dos dies abans del bombardeig a Pearl Harbour (Beck, 2004: 62-63). L'animació, des de la Primera Guerra Mundial fins a l'esclat de la Segona Guerra Mundial, havia intentat tractar temes pacifistes i només feia referència al militarisme com a paròdia, però Pearl Harbour va tornar a fer canviar les perspectives dels estudis d'animació. Aquest esdeveniment historicopolític va determinar una de les

etapes més recordades de la història de l'animació. De fet, l'entrada dels EUA en la Segona Guerra Mundial va ser crucial per a l'animació en aquest país, ja que els estudis cinematogràfics es van bolcar a produir publicitat per recuperar la confiança del públic davant d'aquella situació bèl·lica. Els anys trenta, concretament entre el 1934 i el 1939, havien suposat un nou tipus de producció de pel·lícules animades, gràcies a l'ús d'imatges en color, en una època marcada pels esdeveniments polítics i bèl·lics, i això és precisament el que el públic necessitava. També, la guerra va provocar que apareguessin personatges més intel·ligents del que era habitual fins al moment com, per exemple, el ratolí Jerry de *Tom & Jerry* (1940) o *Woody Woodpecker* (1940).



Fotograma 10. *Tom and Jerry*.

Alguns crítics van atribuir el triomf dels personatges espavilats a les tensions que els nord-americans vivien amb la guerra en què estaven a punt d'intervenir. S'associava, per tant, ser llest i intel·ligent amb el triomf bèl·lic.

Els anys que va durar la Segona Guerra Mundial i els immediatament posteriors van ser els anys en què els estudis de Hollywood van dedicar les seves produccions a tractar temes bèl·lics i patriòtics. A més, l'exportació de produccions a Europa es va veure afectada per la influència feixista en aquest continent. Malgrat això, el nombre

de produccions, especialment de Disney, seguia sent notable, sobretot perquè aquestes produccions rebien el suport de diversos projectes governamentals. També és cert, però, que Walt Disney va produir un documental sense cap suport governamental i que va anomenar *Victory Through Air Power*, en què es parlava de l'estratègic bombardeig aeri.



Fotograma 11. *Victory Through Air Power*.

Per la seva banda, Fleischer Studios va estrenar la sèrie *Superman*, en què el superheroi lluitava contra nazis i japonesos (1942). Cal destacar, també en relació a la guerra, que molts animadors i dibuixants de diversos estudis van haver de deixar la seva feina per anar a lluitar a la guerra.

Un segon esdeveniment important per a l'animació durant aquest període va ser la vaga d'animadors del 1941, la qual va provocar moltes diferències entre Walt Disney i els seus treballadors i va marcar un canvi en l'*status quo* dels estudis d'animació de Hollywood (Beck, 2004: 122). Per exemple, alguns animadors van crear altres empreses, com UPA (United Productions of America), inaugurada oficialment l'any 1944. Altres van marxar a companyies com MGM, Paramount o Warner Bros. Pictures, nascudes uns quants anys abans, i que començaven a tenir èxit. Per

exemple, Warner Bros. Pictures va triomfar amb Bugs Bunny, personatge que va aparèixer per primer cop a *A Wild Hare* l'any 1940, i amb Daffy Duck, qui ja havia anat apareixent a finals de la dècada dels anys trenta. De Warner Bros. Pictures, però, en parlarem després amb més detall.

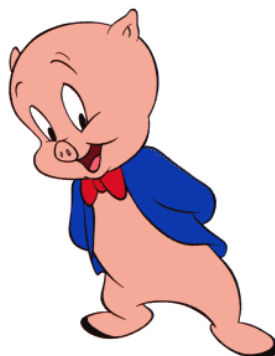
1.2.2.3. La postguerra (1945-1949)

Durant els anys restants de la dècada dels quaranta, els estudis van notar la falta de pressupost. D'aquesta manera, el senyor Walt Disney va decidir apostar per allò que ell creia que li aportaria més ingressos, és a dir, les produccions purament d'entreteniment, i va deixar de banda les produccions destinades a projectes educatius o industrials (Beck, 2004: 119). La primera va ser *Seal Island* (1949), que va guanyar un Oscar. Va ser una època de transició en què alguns estudis es van reforçar i es van preparar per a una etapa de molt èxit. Per exemple, UPA es va convertir en l'estudi més innovador de l'era postbèlica (Beck, 2004: 122). El personatge estrella d'UPA va ser Mr. Magoo, amb qui va guanyar dos Oscar, a *When Magoo Flew* (1954) i *Mr. Magoo's Puddle Jumper* (1956).



Fotograma 12. Mr. Magoo.

Warner Bros. Pictures va entrar en una etapa creativa i de desenvolupament i va sofisticar els seus fils narratius i personatges de manera molt notable com, per exemple, Bugs Bunny o Porky Pig (Beck, 2004: 124).



Fotograma 13. *Porky Pig*.

MGM es va donar a conèixer pel seu humor característic, especialment per l'exageració de les situacions i les històries. Altres companyies, però, que també van tenir bons moments van ser Paramount, Universal i Fox, tot i que no van produir tants curts. Finalment, també cal destacar companyies com Twentieth Century Fox, Columbia i Republic and United Artists.

1.2.3. El cinema d'animació en l'era de la televisió: 1950-1980

En aquestes tres dècades van començar a estrenar-se les primeres sèries animades de Hanna-Barbera Productions i es va produir una davallada de les pel·lícules d'animació per al cinema (en contraposició amb les produccions per a la televisió), que es va intentar revifar durant els anys seixanta. En els últims anys va començar l'animació per a adults, concretament a principis dels anys setanta.

L'estudi d'animació que més va treballar per a la televisió va ser Hanna-Barbera Productions, especialment amb produccions emeses al capvespre, en horari "familiar" als EUA. La seva primera sèrie va ser *The Ruff & Reddy Show*, emesa a la cadena NBC, i la seva gran estrena va ser la de la sèrie *The Flintstones*, l'any 1960. Hanna-Barbera és coneguda pel seu treball en l'emissió de sèries animades en horari matinal els dissabtes.

Un dels problemes de l'animació per a la televisió va ser, principalment, que la producció de pel·lícules es feia amb molt temps d'antelació, però les produccions destinades a ser emeses per la televisió requerien un temps de treball molt més curt i intens. D'aquesta manera, es van produir dibuixos animats de manera molt ràpida, fent servir tècniques d'animació desconegudes o poc habituals i, sovint, amb baixos pressupostos.

Per poder oferir una cronologia completa d'aquesta trentena d'anys, però, hem seguit la classificació i selecció d'informació que proposa Beck (2004: 4-5), ja que considerem que és una etapa molt llarga en la història de l'animació i que cal separar per anys i dècades, igual que hem fet anteriorment amb els anys trenta i quaranta. D'aquesta manera, podem parlar d'una etapa de maduresa de l'animació (1950-1955), una etapa amb un fort èxit televisiu (1956-1960), una etapa d'explosió internacional (1961-1970) i una última etapa de produccions d'animació per a un públic adult (1971-1979).

1.2.3.1. La maduresa de l'animació: 1950-1955

L'any 1954, la companyia Walt Disney va treure el seu màxim rendiment a la televisió amb una sèrie d'animació televisiva setmanal anomenada *Disneyland*. Aquesta sèrie es va emetre per la cadena ABC i va popularitzar el parc temàtic que duu el mateix nom. Més endavant, el programa es va anomenar *Walt Disney's Wonderful World of Color*. De totes maneres, el senyor Disney va reconèixer que la televisió no li donava prou ingressos. Quant a llargmetratges, la companyia va recuperar algun conte clàssic, com *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951) i *Peter Pan* (1953).



Fotograma 14. *Cinderella*.

La companyia UPA, en un principi, va suposar una enorme competència per a Disney, ja que aquests primers van innovar molt quant a creació de personatges més moderns i noves idees. De fet, els dibuixants d'UPA consideraven l'animació com una forma d'art modern. I, a més, aquests van esdevenir una font d'inspiració per a altres estudis com Warner Bros., per exemple. No obstant això, l'any 1952, UPA va començar a tenir conflictes greus per l'abandonament de l'animador John Hubley a causa de possibles problemes amb el govern dels EUA, i l'empresa va haver de ser

venuda a Henry Saperstein l'any 1960 (Beck, 2004: 148-149). Saperstein va decidir enfocar les produccions d'UPA cap al format televisiu, però no va tenir gaire èxit.

A principis dels anys cinquanta, neix el cinemascop, un nou format capaç d'oferir imatges més panoràmiques i que influeix positivament en totes les companyies productores d'animació. Durant aquest període també apareixen les primeres produccions en 3D.

1.2.3.2. L'èxit de la televisió: 1956-1960

La manera de produir per a la televisió era molt diferent de la manera de produir per al cinema, ja que la televisió requeria unes temporalitzacions i uns pressupostos inferiors, com ja hem comentat. Independentment d'aquests factors, la televisió va tenir el seu moment màgic a finals de la dècada dels anys cinquanta.

Durant aquests anys, els estudis d'animació també van produir molta publicitat televisiva en forma de dibuixos animats. Anteriorment ja s'havien creat anuncis animats (*Felix the Cat* l'any 1941), però va ser als anys cinquanta quan es va produir l'explosió de la publicitat amb aquest format i, tant la companyia Disney com Paramount, Terrytoons o Warner Bros. Pictures, es van llançar a produir anuncis animats. Per la seva part, la companyia Disney va estrenar la seva pel·lícula més cara fins al moment, *Sleeping Beauty*, l'any 1959.



Fotograma 15. *Sleeping Beauty*.

Entre els fets més destacats d'aquesta època, sobresurt la creació de nous personatges, més contemporanis, per part de l'estudi Terrytoons. Per exemple, entre aquests personatges hi ha l'elefant Sidney, John Doormat o Clint Clobber.

L'any 1960, un patrocinador va proposar a Hanna-Barbera la creació d'una comèdia animada de mitja hora de durada (cosa que mai abans no s'havia fet, ja que cada mitja hora d'animació televisada estava formada per l'emissió de tres curtsmetratges seguits) (Beck, 2004: 181). Així va néixer *The Flintstones* aquell mateix any, sèrie estrenada a la cadena ABC i dirigida a tots els públics.



Fotograma 16. *The Flintstones*.

Finalment, l'any 1960 va tenir lloc el primer festival dedicat exclusivament a l'animació, l'Annecy International Animation Festival, tot i que es va celebrar i es continua celebrant a França (Beck, 2004: 186). Quant als EUA, no va ser fins l'any 1985, però, que es va començar a celebrar el World Animation Celebration a Los Angeles.

1.2.3.3. Projectió internacional: 1961-1970

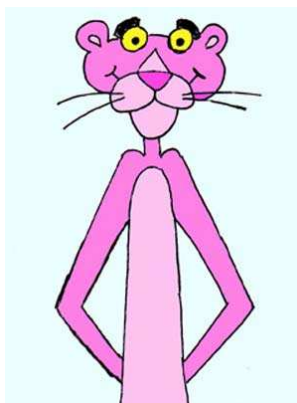
A la dècada dels anys seixanta, es perceben els dibuixos animats com a produccions destinades sobretot al públic infantil. Els cinemes ja no estrenen pel·lícules d'animació, i l'animació als EUA es limita a l'animació destinada a la televisió i al públic infantil. A més, s'emeten dibuixos animats en horaris de màxima audiència ja a finals del 1961. A partir del 1965, però, Hanna-Barbera es planteja emetre els dissabtes al matí, i ho fa amb *The Atom Ant/Secret Squirrel Show* (Beck, 2004: 203). Aquesta tendència va romandre fins als inicis dels anys noranta. També cal destacar que, a principis dels seixanta, Hanna-Barbera estrena *The Yogi Bear Show* i *Top Cat*.



Fotograma 17. *Top Cat*.

Però no va ser només Hanna-Barbera la companyia d'animació que va crear i produir per omplir la graella, ja que aquesta graella era molt àmplia i la demanda era creixent. Moltes altres companyies es van posar en marxa per suplir aquesta demanda; entre elles, per exemple, Terrytoons i Filmation.

A mitjans del segle XX, es va produir el sorgiment dels superherois de l'animació, molts d'ells basats en còmics publicats uns anys abans. Entre aquests personatges, per exemple, destaquen Batman, que va aparèixer per primer cop en un còmic l'any 1939 però que es va estrenar a la televisió com a sèrie animada el 1966, Spiderman (com a còmic el 1962 i com a sèrie el 1967), Captain America (com a còmic el 1941 i com a sèrie el 1966) o The Fantastic Four (com a còmic el 1961 i com a sèrie el 1970). També s'estrena *The Pink Panther* l'any 1964.



Fotograma 18. *The Pink Panther*.

Si reprenem la història dels llargmetratges animats, cal destacar el fet que companyies com MGM i Warner Bros. Pictures van tancar els seus estudis i que la companyia Walt Disney va continuar produint pel·lícules animades (*The Aristocats* o *Robin Hood*) després de la mort del seu creador, el 15 de desembre de 1966. Tanmateix, del llegat de Disney, en parlarem posteriorment.

1.2.3.4. L'animació per a adults: 1971-1979

Durant els anys setanta, els dibuixos animats van quedar relegats a la programació matinal dels dissabtes, per la qual cosa es van considerar programes només per a infants (Beck, 2004: 246). L'animació entrava, llavors, en una fase de decadència que no remuntaria fins la dècada següent. De totes maneres, cal destacar el triomf de la sèrie *Scooby-Doo, Where Are You!* que ja s'havia estrenat el 1969 però que es va mantenir a la graella amb molta audiència.



Fotograma 19. *Scooby-Doo, Where Are You!*

Un altre fet destacat és que el 1968 neix l'organització ACT (Action for Children's Television) a partir de la preocupació de moltes mares sobre la qualitat de l'oferta televisiva per als seus fills i filles (Beck, 2004: 246). Amb aquesta, s'intentaria a partir d'aquell any regular el contingut de les sèries d'animació televisives per a un públic infantil, les quals no van tenir gaire èxit durant aquests anys, a excepció de la sèrie *Scooby-Doo, Where Are You!*, sèrie que avui encara es continua emetent a Televisió de Catalunya.

Als anys setanta també es van començar a crear produccions destinades principalment a un públic adult, de manera que es va diferenciar molt bé un tipus d'animació de l'altre especialment pel tipus d'humor, personatges i escenes viscudes. Per exemple, l'any 1972 es va estrenar als cinemes *Fritz the Cat*, història creada a partir d'un personatge de còmic, i la segona i última part es va estrenar dos anys després, el 1974.



Fotograma 20. *Fritz the Cat*.

Això no obstant, no entrarem en detalls sobre aquest apartat sobre animació per a adults i ens limitarem a deixar-ho com a apunt, per tal de no obviar el seu sorgiment la dècada dels anys setanta, ja que el corpus de la tesi contempla només animació per a tots els públics.

1.2.4. El cinema d'animació modern: 1980-actualitat

Aquest apartat està dividit en tres subapartats que coincidiran amb les tres dècades que falten per arribar a la situació actual: anys vuitanta, anys noranta i primera dècada del segle XXI.

1.2.4.1. Fi de la decadència: 1980-1989

Els anys vuitanta, Hanna-Barbera va tenir el seu moment àlgid amb l'emissió de la sèrie animada *The Smurfs* per a la cadena NBC l'any 1981. Però no van tenir molts més èxits, ja que van patir molts problemes econòmics durant aquesta dècada. De fet, la majoria dels estudis d'animació nord-americans es van dedicar especialment a l'exportació de sèries de televisió a altres països. Més endavant, parlarem de les primeres exportacions de pel·lícules d'animació dels EUA doblades a Catalunya i Espanya.

En aquesta època, la companyia Disney va fer el relançament de llargmetratges i curtmetratges d'animació en vídeo i, l'any 1983, va sorgir Disney Channel, en antena actualment. La companyia va estrenar *Who Framed Roger Rabbit?* el 1988, pel·lícula de semianimació que va guanyar quatre premis de l'Acadèmia i va fer renéixer l'interès en la projecció de pel·lícules d'animació als cinemes.



Fotograma 21. *Who Framed Roger Rabbit?*

Després de *Who Framed Roger Rabbit?*, la companyia Disney va estrenar *The Little Mermaid* l'any següent, una mostra de maduració i renaixement artístics i que va assolir molt èxit d'audiència amb la qualitat de la seva Banda Sonora Original (d'ara endavant, BSO). De la importància de les cançons en les pel·lícules d'animació, en parlarem posteriorment.

John Lasseter, antic dibuixant de la companyia Disney, va començar a experimentar en aquest període amb l'animació feta amb ordinador, i va combinar així l'animació clàssica amb l'animació produïda informàticament (Beck, 2004: 266). Tanmateix, l'estudi més important quant a animació feta per ordinador és Pixar, el qual va incloure en la seva plantilla no només artistes creadors de personatges i d'històries d'animació, sinó també científics procedents de diversos organismes importants que eren alhora especialistes en la creació d'animació informàtica (Beck, 2004: 270). Pixar s'havia anomenat anteriorment Lucasfilm i havia estat dirigida per George Lucas, qui la va vendre a Steve Jobs l'any 1986. Des d'aquell moment, Lucasfilm va passar a anomenar-se Pixar i no només va crear produccions cinematogràfiques, sinó també publicitat per a la televisió. Durant els anys vuitanta, Pixar va estrenar *Luxo Jr.* (1986), *Red's Dream* (1987), *Tin Toy* (1988) i *KnickKnack* (1989), i va assolir un èxit important a finals de la dècada dels vuitanta.

1.2.4.2. El renaixement de l'animació: 1990-2000

Jerry Beck anomena aquest període el "renaixement de l'animació als EUA" (2004: 302), ja que comença un procés de recuperació després de la decadència dels anys setanta, a la qual ja hem fet referència.

A principis dels anys noranta, la companyia Disney va invertir en la nova tecnologia d'animació per ordinador (fenomen causat per l'apogeu de les noves tecnologies i del qual hem parlat anteriorment), que s'havia d'utilitzar en un principi juntament amb les tècniques tradicionals d'animació. Tanmateix, el punt culminant de la companyia Disney va ser *The Lion King* l'any 1994, considerada la pel·lícula número 18 en el rànquing de pel·lícules amb més ingressos dels EUA en tota la història.



Fotograma 22. *The Lion King*.

La primera pel·lícula feta totalment amb ordinador va ser *Toy Story* l'any 1995, en associació amb Pixar (la companyia Disney havia anunciat un acord per finançar Pixar l'any 1991 per a la producció de la pel·lícula). De fet, Pixar va ser una de les companyies més fortes en la cursa per produir animació assistida per ordinador (Beck, 2004: 308), i va produir llargmetratges com *Finding Nemo* (2003), *The Incredibles* (2004), *Cars* (2006), *Ratatouille* (2007), *Wall-e* (2008) o *Up* (2009), ja en la primera dècada del segle XXI.



Fotograma 23. *Cars*.

L'any 1994, Jeffrey Katzenberg, Steven Spielberg i David Geffen van formar DreamWorks SKG, companyia que ha produït pel·lícules com *Antz* (1998) i *The Prince of Egypt* (1998), malgrat que les seves grans obres pertanyen a la dècada posterior: *Shrek* (2001) i les seves seqüeles, així com *Spirit: SC* (2002). A més, altres companyies (ja que en aquella època es van crear molts estudis d'animació) també van intentar entrar en aquesta cursa de la creació d'animació per ordinador: Twentieth Century Fox, com a distribuïdora, va llançar una gran producció assistida per ordinador amb la pel·lícula *Ice Age*, produïda per Blue Sky Studios, però ja el 2002; també al segle XXI, Paramount ho va fer amb *Jimmy Neutron: Boy Genius* (2001); TWC amb *Hoodwinked!* (2005) i Columbia amb *Open Season* (2006).



Fotograma 24. *Open Season*.

Pel que fa a les produccions destinades a ser emeses per la televisió, els anys noranta van marcar una dècada en què tornava l'interès per la indústria de l'animació per a la petita pantalla. Per exemple, Warner Bros. Pictures va estrenar *Tiny Toons Adventures* (1990). També, l'any 1992 es va emetre *Batman: The Animated Series*, amb un èxit d'audiència que anava més enllà del públic infantil.

Finalment, cal destacar altres fites que han marcat aquesta dècada final del segle XX. En primer lloc, l'estrena de la sèrie animada *The Simpsons* el 1989, la qual marca el ressorgiment de l'animació per a adults. D'aquí sorgiran sèries com *Futurama*, *Family Guy* o *South Park*, i es produirà una explosió de l'anime (dibuixos animats fets al Japó i amb gran projecció internacional), el qual ja havia començat a arribar a mitjans dels anys vuitanta. Aquest tipus d'animació va triomfar als EUA i a molts altres països del món amb les sèries *Dragon Ball Z* (1996) i *Pokémon* (1997).



Fotograma 25. *Dragon Ball Z*.

En aquest sentit, no podem afirmar que el Japó hagi pres el relleu dels EUA pel que fa a la producció i exportació d'animació, però sí és cert que l'anime s'ha pogut fer un lloc a part i s'ha mantingut com a tipus d'animació molt identificat i acceptat popularment.

1.2.4.3. El segle XXI: 2000-actualitat

El nou segle va començar amb el triomf dels avenços tecnològics. Aquests han influït enormement en la producció de material audiovisual, amb pel·lícules d'animació fetes, moltes d'elles fetes íntegrament, ara ja sí, per ordinador. A més, la informàtica ja és a l'abast de tothom i no només d'uns quants, fet que ha afavorit que els estudis puguin treballar amb material informàtic més fàcilment i de manera molt més econòmica en comparació amb els primers anys. Triomfen *Shrek* (2001), *Monsters, Inc.* (2001) i *Ice Age* (2002) i, per tant, són comptats els casos de pel·lícules que assolixen un gran èxit i que estan creades únicament amb tècniques tradicionals (*Lilo and Stitch* (2002), per exemple) (Beck, 2004: 338).

Apareixen altres tipus d'històries als llargmetratges, ja que *Shrek* capgira el concepte tradicional de conte de fades i els personatges són molt diferents d'anys enrere. Aquests ara són més complexos, no tan clàssics, alguns amb força ironia i humor en uns diàlegs pensats no només per a infants (Beck, 2004: 339), i altres plens d'emocions humanes, com a *Finding Nemo* (2003). Per aquest motiu, aquesta nova tendència a l'hora de crear personatges va esdevenir molt popular.



Fotograma 26. *Shrek*.

Quant a televisió, van triomfar les sèries *The Powerpuff Girls* (1998) i *SpongeBob SquarePants* (1999). Ambdues sèries són un dels exemples a seguir en l'animació televisiva contemporània (Beck, 2004: 349). Pot ser que Beck faci referència a aquesta última sèrie, destinada tant a públic infantil com adult, per l'èxit que ha aconseguit malgrat els baixos pressupostos de la seva productora, Nickelodeon, i per la gran quantitat de nominacions i premis que ha rebut, especialment als Golden Reel Awards i als Emmy Awards.



Fotograma 27. *SpongeBob SquarePants*.

És molt difícil calcular amb exactitud la quantitat de sèries, curtmetratges i pel·lícules d'animació que es produeixen als EUA i arreu del món en aquests moments, així com saber tots els països als quals s'exporten, però aparentment és una xifra important per la quantitat de títols de produccions animades que podem veure anunciats a les cartelleres de qualsevol cinema o a partir dels anuncis televisius.

Actualment, l'animació s'utilitza tant per a la creació de dibuixos animats com per a suport en pel·lícules amb actors i actrius de carn i ossos (pel·lícules de semianimació), i atrau un públic tant infantil com adult, com ha quedat demostrat, per exemple, amb l'èxit de sèries animades com *The Simpsons* o *SpongeBob SquarePants*.

Pel que fa als llargmetratges, actualment s'utilitza majoritàriament l'animació per ordinador per crear les imatges animades en lloc de l'animació tradicional, en què es dibuixen a mà cadascun dels quadres de la pel·lícula. Això no obstant, Disney ha demostrat que aquesta tècnica, malgrat haver quedat relegada per l'animació per ordinador, encara perdura, amb l'estrena el 2009 de la pel·lícula *Tiana and the Frog*.

Quant als temes tractats en animació, aquests depenen bàsicament del context i del període viscut en el país de producció (recordem aquí la propaganda bèl·lica pels volts de la Segona Guerra Mundial), i actualment sembla que s'hi inclouen qüestions com l'autocrítica, especialment als EUA. La sèrie *The Simpsons* n'és un clar exemple, ja que critica profundament l'anhelat somni americà i l'estil de vida d'aquest país que, precisament, ha esdevingut la meca de l'animació.

1.3. Les companyies

1.3.1. The Walt Disney Company

Més coneguda com a “Disney”, The Walt Disney Company va ser fundada el 16 d'octubre de 1923 pels germans Walter Elias Disney i Roy Oliver Disney com a estudi d'animació. S'ha convertit en una de les empreses més importants dins del món de l'animació, amb subdivisions empresarials com parcs temàtics, ràdios, cadenes televisives i un ampli marxandatge. La seva seu es troba a Burbank, Califòrnia (EUA) i la seva mascota oficial és Mickey Mouse. Segons el seu creador, Mickey Mouse va néixer “per crear felicitat”.

Tal com escriu Giannalberto Bendazzi al títol d'un capítol dedicat íntegrament a aquesta companyia d'animació, “Walt Disney és l'estudi d'animació amb més èxit de la història” (1994: 61). Disney es caracteritza principalment, i a grans trets, per la creació de produccions que equilibren la realitat i fantasia i que pretenen arribar a tots els públics, especialment a l'infantil, tot i que no exclusivament. Tal com va dir el seu creador, “I do not make films primarily for children. I make them for the child in all of us, whether we be six or sixty. Call the child innocence. The worst of us is not without innocence”.

The Walt Disney Company s'ha basat des dels seus inicis en contes tradicionals de la literatura infantil per a les seves produccions. De fet, moltes produccions animades de Disney, excepte algunes com *Dumbo* (1941), derivaven de contes de fades europeus i clàssics de la literatura infantil (Care, 2002: 24). Personatges com Blancaneu, Aladí o Pinotxo exemplifiquen la gran quantitat de personatges provinents del món literari i que han servit d'inspiració per a moltes pel·lícules, i ja no només de Disney, des dels seus inicis fins a l'actualitat.

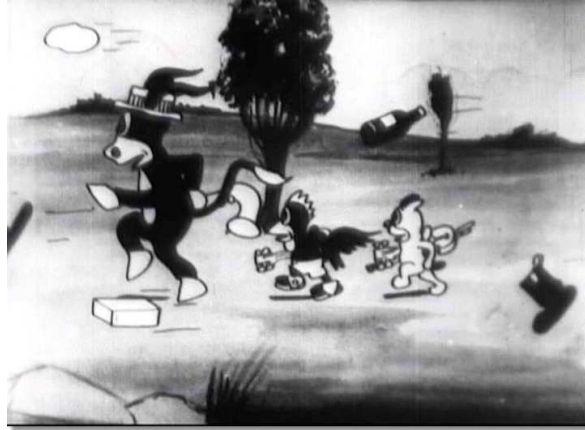
Durant els anys trenta, un dels grans competidors de la companyia va ser Max Fleischer, cap de Fleischer Studios, que va produir animacions per a Paramount Pictures i que comptava amb personatges com Betty Boop, amb una primera aparició televisiva el 1930 a *Dizzy Dishes*, i Popeye, qui va debutar a *Popeye the Sailor* l'any 1933.



Fotograma 28. Betty Boop.

Walt Disney, el més conegut dels dos germans creadors de la companyia, era dibuixant d'animació per a anuncis publicitaris de l'empresa Kansas City Film Art Company. Les primeres pel·lícules que va fer al seu estudi de Kansas City van ser

Newman Laugh-O-Grams, *Little Red Riding-Hood* i *The Four Musicians of Bremen*, totes tres produccions de l'any 1922.



Fotograma 29. *The Four Musicians of Bremen*.

Després d'instal·lar el seu estudi a Los Angeles (The Disney Brothers Studio), va fer els seus primers dibuixos animats muts de 56 episodis, anomenats *Alice Comedies* (o *Alice in Cartoonland*), que es van estrenar l'any 1924 a *Alice's Day at Sea* (1924). Aquests dibuixos es consideren l'inici formal de la companyia. Walt Disney és la persona més important de la història de l'animació, així com una figura essencial de la cultura popular del segle XX (Beck, 2004: 213).



Fotografia 3. Walter Elias Disney.

L'any 1927, va aparèixer la seva primera estrella animada, el conill Oswald, que també va ser el primer personatge de Disney del qual es va fer marxandatge. Va aparèixer a alguns curtmetratges animats, com *Trolley Troubles* (1927) i *Poor Papa* (1927).



Fotograma 30. Oswald.

Al cap d'un temps, concretament l'any 1928, va néixer Mickey Mouse, qui conservava l'aspecte d'Oswald però amb les orelles retallades. Va ser Ub Iwerks, l'animador en cap de Disney Studios, qui va desenvolupar aquest nou personatge a partir del ratolí Mortimer, personatge previ a Mickey. Disney va pensar en aquest ratolí a partir d'un ratolí que havia adoptat com a mascota quan treballava a Kansas City. Després, la seva esposa, Lilly, li va canviar el nom i li va dir Mickey, ja que considerava que Mortimer era un nom massa "efeminat".

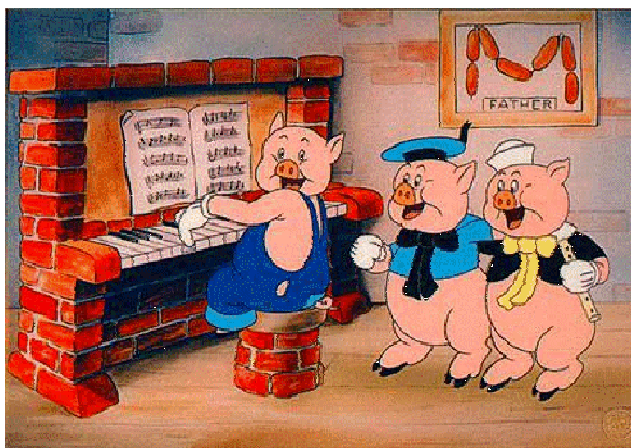


Fotograma 31. Mortimer.

Mickey Mouse no va ser mai un personatge de còmic abans de ser una estrella cinematogràfica. Es va estrenar l'any 1928 a *Plane Crazy* (curtmetratge fet en només dues setmanes) i, més tard, va aparèixer a *Steamboat Willie* (1928) i *The Gallopin' Gaucho* (1928). Tanmateix, el personatge no va tenir veu fins a la seva novena producció, *The Karnival Kid* (1929), quan va pronunciar les seves primeres paraules: "Hot dogs!", i la veu del qual va ser cedida pel mateix Walt Disney. Així doncs, havia nascut la primera producció animada amb so de la història. Aquell mateix any es va estrenar una sèrie de curtmetratges que portaven per nom *Silly Symphonies* i que van precedir els llargmetratges de la companyia Disney de la dècada dels anys trenta. Aquests curtmetratges van començar en blanc i negre i la música que incorporaven era bàsicament instrumental.

Després d'estrenar *Steamboat Willie*, la companyia Disney va passar a tenir una gran popularitat pel que fa al camp de l'animació, sobretot des de principis dels anys trenta, i en va treure profit per seguir innovant. Per exemple, va treballar amb l'empresa Technicolor per aplicar nous processos d'aplicació del color cap al 1932 amb el curtmetratge *Flowers and Trees*. Ross Care cita Frank Churchill i Leigh Harline, de qui diu que són indubtablement els músics de Disney més destacats durant els anys trenta del segle XX, dècada en què es van iniciar els primers llargmetratges sonors en color amb música vocal (2002: 24). Care afirma que, junts, van crear el que seria la marca del so de Disney: música principalment melòdica, ingeniosament orquestrada i essencialment senzilla (de vegades aparentment simple) i accessible, tot i que sempre amb un factor X indefinible que va ser una altra característica de tot el treball de Disney. És el que Care anomena "popular appeal".

La companyia Disney va destacar no només per la introducció del so a les seves produccions animades, sinó pel desenvolupament de la idea de realisme. De fet, *Three Little Pigs* (1933) es considera la primera producció animada en què diferents personatges mostren personalitats úniques i individuals no només per la seva imatge sinó a través dels seus moviments. Aquest es considera el curtmetratge amb més èxit de tots els temps: Walt Disney va començar una revolució en el seu estudi partint de la idea que les seves produccions havien de contenir actors i actrius i una història, no només un humor basat en escenes simples. No només això, sinó que *Three Little Pigs* va suposar una revolució en animació per l'èxit de la coneguda cançó *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*, la qual formava part de la seva BSO. En aquells moments, els productors es van adonar de la gran importància que tenia la BSO per a una pel·lícula. Aquest podria ser considerat l'inici formal de la incorporació de bandes sonores a produccions animades (i amb lletra cantada pels mateixos personatges), en aquest cas curtmetratges, malgrat que la música es va incorporar per primer cop amb *Steamboat Willie*. La diferència és que la música de *Steamboat Willie* era instrumental i, per tant, no calia traduir res en les exportacions del film a altres països, a diferència de *Three Little Pigs* (*¿Quién teme al lobo feroz?*), el que feia possible fer arribar la lletra de la cançó a l'audiència. En aquest moment és quan apareix la figura del lletrista, és a dir, la persona encarregada d'adaptar les lletres de les cançons a altres llengües. De la figura del lletrista, en parlarem més endavant.



Fotograma 32. *Three Little Pigs*.

Els anys 1934 i 1935, la companyia Disney va expandir el seu equip d'animadors i va néixer un gran equip de treball format pels anomenats "nou vells" (Les Clark, Frank Thomas, Ollie Johnston, Milt Kahl, Marc Davis, Wolfgang "Woolie" Reitherman, Eric Larson, John Lounsbery i Ward Kimball) (Beck, 2004: 56), tot referint-se suposadament a la seva experiència en el sector i basant-se també en el nom que Franklin D. Roosevelt va donar als nou jutges del Tribunal Suprem dels EUA. Disney els va fer la proposta, a ells i a altres animadors com Shamus Culhane o Fred Moore, de crear una pel·lícula anomenada *Snow White and the Seven Dwarfs* i, efectivament, l'any 1937 es va estrenar la primera pel·lícula completament animada amb aquest mateix nom. Amb aquest llargmetratge, Disney va ser el pioner d'una nova forma d'entreteniment que avui perdura. En aquells temps, ningú no es pensava que es podria entretenir l'audiència durant més d'uns pocs minuts d'emissió, però l'èxit de la pel·lícula va deixar clar que seria al contrari. Per consultar la relació de pel·lícules animades produïdes per aquesta companyia, vegeu annex 1.1 a la pàgina 425.

Lamentablement per a Disney, però, la guerra va fer que es perdés l'accés a la major part de mercats estrangers i, per tant, l'estudi se'n va ressentir. Per exemple, *Pinocchio* i *Fantasia* no van aconseguir prou ingressos per cobrir les despeses tot i que, a la llarga, aquestes dues pel·lícules aconseguirien èxits extraordinaris. D'aquesta manera, la companyia Disney va veure com perillava la seva economia i Walt Disney va haver de retallar les seves ambicions. Així doncs, durant la guerra, l'estudi es va centrar en la producció de pel·lícules publicitàries i de formació per als militars, tot i estrenar *Dumbo* (1941) i *Bambi* (1942) (a la primera, una escena de Dumbo volant recorda el vol dels bombarders, tot fent referència a la guerra). Un cop acabada la guerra, finalment, la companyia va patir un procés de recuperació lent però evident a partir dels anys cinquanta.



Fotograma 33. *Dumbo*.

Durant la següent dècada, els anys cinquanta, Walt Disney va apostar per la televisió i va estrenar especials de Nadal i algunes minisèries. L'any 1955, a més, es va obrir el parc temàtic Disneyland, del qual el seu creador va dir que "mai no s'acabaria mentre quedés imaginació al món".

Els anys següents, la companyia va continuar produint pel·lícules com, per exemple, *Sleeping Beauty*, *One Hundred and One Dalmatians*, *Mary Poppins* i sèries com *Zorro* fins que, el 15 de desembre de 1966, va morir Walt Disney. A partir d'aquell moment, va ser el seu germà gran, Roy Disney, la persona encarregada de tirar endavant la companyia, i es van estrenar pel·lícules com *The Jungle Book* (1967) o *The Aristocats* (1970).



Fotograma 34. *The Jungle Book*.

Després de la mort de Roy Disney el 1971, l'empresa va quedar a les mans d'un equip que va fer un esforç immens per expandir el negoci. Així doncs, el 1983, la companyia Disney va crear Disney Channel i, també, Touchstone Pictures. Una altra fita de la companyia és que va decidir contractar nous talents per suplir els vells (alguns dels quals estaven jubilats o ja havien mort) i, d'aquesta manera, va començar una nova era amb nous animadors d'escoles d'art que, un cop a dins de l'empresa, van rebre la formació necessària per crear pel·lícules com, per exemple, *The Rescuers* (1977) i continuar, així, el llegat de Walt Disney.

El setembre de 1979, l'animador Don Bluth va abandonar l'estudi i es va emportar onze animadors més amb ell per crear la seva pròpia companyia, Don Bluth Productions, la qual va produir *The Secret of NIMH* (1982). L'empresa va començar la dècada dels vuitanta del segle XX amb certa incertesa sobre el seu futur, malgrat obtenir molts ingressos i bones crítiques de pel·lícules com *The Fox and the Hound* (1981).



Fotograma 35. *The Fox and the Hound*.

Durant els anys vuitanta, la companyia Disney es va adonar dels avantatges que els proporcionava la venda de clàssics en vídeo, de manera que els infants poguessin mirar aquestes pel·lícules des de casa seva i ells seguir obtenint beneficis econòmics. També, l'any 1988 es va estrenar *Who Framed Roger Rabbit?*, pel·lícula que va aportar molts guanys a la companyia.

Pels volts dels anys noranta, es va produir el renaixement de la companyia. Es va estrenar *The Little Mermaid* el 1989, *Beauty and the Beast* el 1991, *Aladdin* el 1992 (amb una gran recaptació als EUA) i *The Lion King* el 1994 (també amb un gran èxit).

Els anys noranta també van venir marcats per la creació de Hollywood Records, segell discogràfic de la companyia Disney, empresa que tenia la intenció d'oferir una àmplia selecció musical a les bandes sonores de les pel·lícules. A més, es van iniciar nous xous televisius i es va obrir Disneyland Resort Paris el 12 d'abril de 1992 (de fet, des de l'obertura de Disneyland s'han obert molts parcs temàtics arreu del món i s'han venut milers de productes relacionats amb la companyia, tot i que no aprofundirem en la qüestió dels parcs temàtics i el marxandatge).

Finalment, també es van estrenar *Pocahontas* el 1995, *The Hunchback of Notre Dame* el 1996, *Hercules* el 1997, *Mulan* el 1998, *Tarzan* el 1999 i *Fantasia 2000* el 2000. Cal destacar l'adquisició de Capital Cities/ABC i altres fusions, com la del 1993 amb Miramax Films, el 2001 amb Fox Family Worldwide, el 2002 amb Saban Entertainment i el 2006 amb Pixar Animation (aquesta última una de les fusions amb més èxit de la història del cinema).

Un cop començat el segle XXI, concretament l'any 2003, la companyia Disney va recaptar un total de tres mil milions de dòlars de taquilla amb pel·lícules com *Finding Nemo*, i es va convertir així en el primer estudi que superava aquesta xifra rècord. Aquest mateix any es va estrenar *Brother Bear*, una història de la qual es va fer una seqüela, *Brother Bear 2*, que es va estrenar directament en DVD sense passar per la gran pantalla, segurament pel relatiu fracàs d'audiència a les sales de cinema dels EUA, ja que la primera part només va aconseguir 85 milions de dòlars per ser estrenada en èpoques nadalenques. Tanmateix, *Brother Bear* va estar nominada el 2004 com a millor pel·lícula de dibuixos animats.



Fotograma 36. *Brother Bear 2*.

L'any 2005, Robert Iger es va col·locar al capdavant de la companyia Disney i va decidir adaptar-la a les noves tecnologies per arribar al màxim nombre de clients possible. L'any següent es va produir la fusió amb Pixar Animation.

Quant a la ideologia de la companyia Disney, aquesta sempre s'ha basat en reflectir el somni americà i s'ha inspirat per a les seves històries fílmiques en contes de fades, princeses i cavallers on impera l'amor per sobre de totes les coses, però també és cert que la companyia ha rebut nombroses crítiques per incloure possibles missatges subliminals i connotacions sexuals a les seves produccions, entre elles *The Lion King*, *Pocahontas*, *The Little Mermaid*, *Who Framed Roger Rabbit?* o *Aladdin*. Per exemple, *Aladdin* ha rebut crítiques pel que fa als continguts de les cançons de la seva BSO, les hienes de *The Lion King* s'han comparat amb habitants de guetos de ciutats nord-americanes i *Pocahontas* tracta qüestions racials. Tanmateix, no ens estendrem sobre aquest tema, ideal per a un altre tipus d'estudi.³

³ Un parell d'articles relacionats amb aquestes qüestions són els d'Albert Ollés "El machismo de Disney" (2005) i el de Gemma Lluç i Montse Jutge "Walt Disney: el creador del nostre imaginari" (2002).

1.3.2. Warner Bros. Pictures

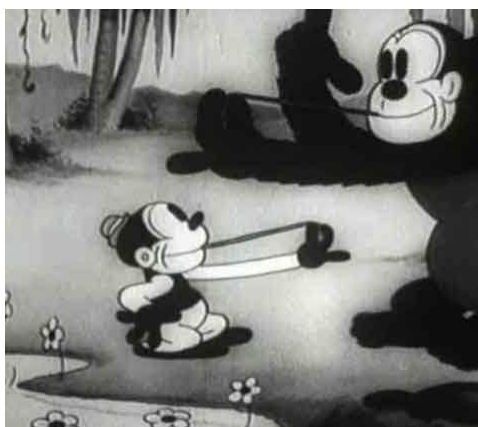
Warner Bros. Pictures (també coneguda com a Warner Bros. Entertainment o Termite Terrace) és una filial de Warner Bros. nascuda el 1923. Es tracta d'una gran productora cinematogràfica i televisiva nord-americana fundada pels germans Warner i actualment amb seu a Burbank, Califòrnia (EUA). És una companyia d'entreteniment que ha apostat molt per l'animació i que treballa tant per a televisió com per a cinema i cinema domèstic, així com per a la distribució de DVD, productes digitals, animació, còmics i altres productes de marxandatge. Warner Bros. Pictures és, juntament amb la companyia Disney, un altre gran nom en el món del cinema d'animació. La diferència, però, és que el món acadèmic ha parat més atenció als dibuixos animats creats per Disney (Rector, 2008: 18). A la seva tesi doctoral sobre ideologia de les produccions dels germans Warner, Megan Elizabeth Rector, de l'Auburn University (EUA), afirma que això és així perquè, malgrat tenir una gran popularitat, els dibuixos animats com els *Looney Tunes* van quedar a l'ombra de les produccions de Disney i, també, perquè aquests no es consideraven importants des d'un punt de vista cultural.

Durant els primers anys del segle XX, els germans Warner projectaven pel·lícules a alguns pobles miners de Pennsilvània i Ohio amb un projector portàtil que havien comprat. Pels volts del 1908 ja havien adquirit 200 pel·lícules que distribuïen per la part occidental de l'estat de Pennsilvània. De totes maneres, com que van veure que els guanys procedien sobretot de la producció i no de la distribució de pel·lícules, en van començar a produir i, l'any 1918, van inaugurar Warner Bros. West Coast Studios a Sunset Boulevard. Els germans Sam i Jack L. Warner es van encarregar

de la producció de pel·lícules, mentre que Harry era el president de l'empresa i Albert, el tresorer.

El 4 d'abril del 1923, es van consolidar formalment com a Warner Bros. Pictures, Incorporated. Després de veure el potencial que tenia la incorporació del so a les filmacions, Warner Bros. va estrenar *The Jazz Singer* l'any 1927, el primer "talkie" o pel·lícula amb so sincronitzat. Per consultar la relació de pel·lícules animades produïdes per aquesta companyia, consulteu l'annex 1.2 a la pàgina 427.

Poc abans de l'estrena del film, Sam Warner va morir a causa d'un estat físic i mental exhaust després de la producció de *The Jazz Singer*. L'any següent, es van instal·lar en un nou estudi a Burbank, Califòrnia. És precisament aquest any en què va néixer una de les grans creacions de Warner Bros., el personatge Bosko.



Fotograma 37. Bosko.

Aquest va aparèixer per primer cop a *Talk-Ink Kid* el 1929 i va ser dissenyat per Hugh Harman i Rudy Ising, antics animadors de Walt Disney. Poc després es va convertir en l'estrella de la sèrie *Looney Tunes*. Tot i que els seus creadors van

afirmar que s'havien basat en el gat Felix, la veritat és que s'assemblava molt a Mickey. Destaquem el personatge de Bosko perquè va ser gràcies a ell que va començar a tenir importància un altre element vital per a aquesta tesi doctoral: la música. Tot i que al següent capítol parlarem de la música en el cinema amb molta més profunditat, volem afegir aquí que la companyia Warner va demanar que els dibuixos de Bosko promocionessin cançons produïdes per la pròpia empresa. I, efectivament, l'ús de música popular va fer que els seus creadors tinguessin un èxit de públic considerable. D'aquesta manera, es va llançar *Merrie Melodies*, on la música esdevenia un element central. A cada "melodia", els personatges cantaven una tornada en pantalla. Després, això va evolucionar de manera que les cançons eren punts de partida per crear noves situacions i personatges. Tanmateix, l'èxit de Bosko va acabar pels volts de l'any 1933 per motius bàsicament econòmics i empresarials.



Fotograma 38. *Merrie Melodies*.

Entre el 1934 i el 1939, els dibuixos animats produïts per Warner Bros. van patir una època de transició. Els creadors de Bosko van abandonar l'estudi amb els drets de Bosko a les seves mans i no va ser fins al 1936 que no es va produir un canvi d'estil

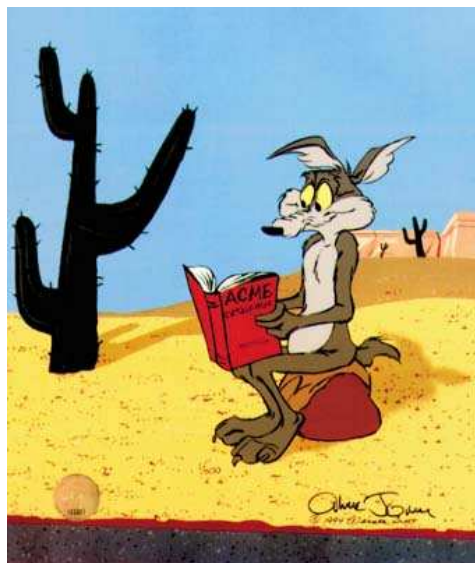
positiu important, marcat per l'arribada de Tex Avery i animadors com Chuck Jones i Bob Clampett. Carl Stalling es va convertir en el nou director musical l'any 1937 i es van crear nous personatges com Porky the Pig o Daffy Duck. Chuck Jones en seria el nou director a partir del 1938. Finalment, el 1938 va començar a aparèixer un personatge que aviat es convertiria en una autèntica estrella de Warner Bros., concretament l'any 1940 amb *A Wild Hare*: el conill Bugs Bunny. Entre altres personatges destacats de Warner Bros., també trobem Tweety i Sylvester.



Fotograma 39. *A Wild Hare*.

La dècada dels anys quaranta va venir marcada per una sèrie d'esdeveniments i canvis importants per a la companyia. Per exemple, l'any 1942, Tex Avery va marxar de Warner Bros. per anar a treballar a MGM. Segons Chuck Jones, Tex Avery va ser un dels pocs genis que ha tingut mai l'animació. Va dir que Avery li havia ensenyat que "l'animació és l'art del control del temps" (Beck, 2004: 86). L'any 1944, els germans Warner van comprar l'estudi de Leon Schlesinger. També a la dècada dels anys quaranta va ser quan van sorgir els primers dibuixos animats en què apareixien Coyote i Road-Runner, concretament a *Fast and Furry-ous* el setembre de 1949 (creats per Jones i Maltese). L'any 1941 i 1942 es van estrenar unes produccions de

Friz Freeleng, un dels noms clau de Warner Bros., qui va produir pel·lícules musicals animades en què cal destacar la qualitat de la sincronització entre imatge animada i música. Es tracta de títols com *Rhapsody in Rivets* i *Pigs in a Polka*, respectivament, ambdues produccions nominades a premis de l'Acadèmia de Hollywood. Per últim, l'any 1946 va abandonar l'estudi Frank Tashlin, un dels directors d'animació més creatius de la companyia.



Fotograma 40. *Fast and Furry-ous*.

Les portes de Warner Bros. Cartoons es van tancar durant cinc mesos l'any 1953 i no va ser fins deu anys després que no van tornar a obrir com a Warner Bros.-Seven Arts. Durant aquest temps, alguns dels seus pilars van marxar, com és el cas de Chuck Jones, i l'estudi no es va acabar de recuperar i va entrar en decadència fins a la dècada dels seixanta. Van obrir temporalment del 1967 al 1969 però no es van revifar fins uns quants anys després. La companyia va passar per molts alts i baixos causats per molts canvis dins l'empresa i que van determinar les seves produccions. Per aquest motiu, fem un gran salt i ens endinsem ja a la dècada dels anys noranta. Entre d'altres esdeveniments, aquests anys vénen marcats per la revifada de

l'animació amb la sèrie de televisió *Steven Spielberg Presents Tiny Toon Adventures* l'any 1991 i l'obertura del primer parc temàtic internacional de Warner Bros. a Austràlia (Movie World). En aquesta dècada, la companyia va fer ús d'Internet com a eina promocional, igual que moltes altres empreses que apostaven per la tecnologia i els avenços informàtics, i va liderar el desenvolupament i el llançament del revolucionari DVD. L'any 1996 es va estrenar *Space Jam*, que va tenir força èxit i va aconseguir ser una producció popularment acceptada. L'any 1999 es va estrenar *The Iron Giant*, però va acabar sent un fracàs de taquilla. Ja entrats al segle XXI, es va estrenar *Looney Tunes: Back in Action* (2003), que tampoc no va aconseguir gaire acceptació. L'any 2006 s'estrena *Happy Feet*.



Fotograma 41. *Looney Tunes: Back in Action*.

Els germans Warner van aconseguir revitalitzar el musical, crear una era de produccions animades sobre temàtica gàngster i produir un gran nombre de pel·lícules amb notable impacte social que evocaven la consciència nacional nord-americana sobre els problemes que tenien els EUA tot i que, com ja hem vist, també van viure molts anys de decadència.

Quant a la ideologia de les produccions animades de Warner Bros. Pictures, aquestes s'han basat sempre en elements còmics per tal de reflectir els esdeveniments i figures històrics que, en un primer moment, potser l'espectador no pot identificar com a significatius. D'aquesta manera, a través de gags còmics aparentment superficials, s'arriba a missatges culturals seriosos, fet que l'ha convertit en un element d'estudi molt important.

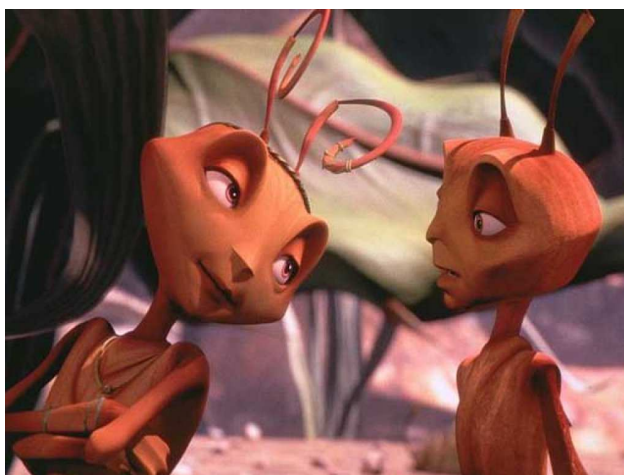
1.3.3. DreamWorks SKG

La més recent de les tres companyies estudiades en aquest capítol, DreamWorks SKG, va néixer de la mà de Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg i David Geffen (d'aquí ve el nom SKG), l'agost de 1994. La seva seu es troba a Glendale, Califòrnia (EUA).

És un estudi cinematogràfic consagrat a la creació, producció i distribució de pel·lícules, videojocs i televisió. De fet, l'any següent a la seva creació, es va fundar una filial de l'empresa, DreamWorks Interactive, dedicada al desenvolupament de videojocs i jocs d'ordinador. La seva branca consagrada a animació és DreamWorks Animation Studios (la producció de pel·lícules d'animació ha estat precisament el puntal de la companyia).

DreamWorks tenia uns creadors de renom, ja que Jeffrey Katzenberg havia estat una figura clau en la revifada de l'animació a la companyia Disney (fins que el van acomiadar el 1994), i Spielberg havia produït pel·lícules tan conegudes com *Who Framed Roger Rabbit?* amb la companyia Disney. DreamWorks va seguir de prop el treball de Warner Bros. i de Twentieth Century Fox per establir les seves pròpies divisions d'animació i competir amb el seu principal rival, la companyia Disney.

Amb l'èxit de *Toy Story* de Pixar l'any 1995, Hollywood volia produir més pel·lícules d'animació generades per ordinador. Per això, Pacific Data Images va signar una coproducció amb DreamWorks SKG per crear pel·lícules d'animació originals generades per ordinador. La seva primera producció animada va ser *Antz* l'any 1998, l'èxit de la qual va fer que l'acord entre PDI i DreamWorks tirés endavant.



Fotograma 42. *Antz*.

Després d'*Antz*, van venir *The Prince of Egypt* (1998), *Shrek* (2001), les seves seqüeles, *Spirit: SC* (2002) i *Madagascar* (2005), entre d'altres. Amb aquestes produccions, DreamWorks es va convertir en una de les competidores més destacades de Pixar en l'era de l'animació generada per ordinador.

Quant a bandes sonores, va aconseguir molt èxit amb produccions com *Spirit: SC*, a càrrec del cantant canadenc Bryan Adams (pel·lícula analitzada en la segona part de la tesi); *Shrek*, amb la BSO a càrrec de diversos artistes i grups, entre ells Smash Mouth amb *I'm a Believer*; o també amb la pel·lícula *The Prince of Egypt*, la cançó principal de la qual va ser a càrrec de Mariah Carey i Whitney Houston i que va guanyar l'Oscar a la millor cançó original el 1999.



Fotograma 43. *The Prince of Egypt*.

Això no obstant, el gran èxit de DreamWorks va venir amb *Shrek*, ja que aquesta pel·lícula parodiava a la perfecció els contes de fades i l'imperi Disney, i amb la qual va guanyar el primer Oscar a la millor pel·lícula d'animació. Potser va ser gràcies als èxits de *Shrek* i *Ice Age* que la companyia Disney va deixar de monopolitzar l'èxit de l'animació. Per consultar la relació completa de pel·lícules animades produïdes per DreamWorks, vegeu annex 1.3 a la pàgina 428.

Ja entrats en el nou segle, els fundadors de DreamWorks van vendre l'estudi a Viacom (amb Paramount) el febrer de 2006. Aquell mateix any, Paramount va passar a tenir els drets de distribució de les pel·lícules de DreamWorks (així com del marxandatge, la música, les seqüeles, etc.). Més tard, la música passaria a mans de Sony-ATV Music Publishing. L'any 2007, DreamWorks Animation va anunciar el llançament de totes les seves pel·lícules, començant per *Monsters vs. Aliens* (2009), en 3D real estereoscòpic.



Fotograma 47. *Monsters vs. Aliens*.

Com a apunt en el qual no ens estendrem, actualment moltes pel·lícules d'animació ja es poden veure als cinemes en 3D mitjançant l'ús d'ulleres especials per veure els efectes tridimensionals de la pel·lícula. Com a exemple, *Toy Story 3* (2010) o *Gnomeo and Juliet* (2011). Es tracta, bàsicament, d'un reclam comercial per atraure més espectadors.

Continuant amb DreamWorks, l'empresa va anunciar l'any 2008 la seva intenció d'abandonar l'associació que comentàvem anteriorment i va signar un contracte per produir pel·lícules amb el grup Reliance AGA. Finalment, DreamWorks va iniciar el 2009 un pacte de distribució de trenta pel·lícules amb la companyia Walt Disney, però aquest acord no incloïa el departament d'animació de DreamWorks⁴.

Quant a la ideologia de les produccions animades de DreamWorks, a diferència de les produccions de la companyia Disney, es fa un retrat diferenciat de l'individualisme

⁴ Els drets de distribució de moltes pel·lícules de DreamWorks pertanyen a la cadena nord-americana ABC, la qual ja hem comentat abans que pertany a la companyia Disney, qui precisament va acomiadar un dels fundadors de DreamWorks, Jeffrey Katzenberg.

i es dóna més importància a les decisions preses pels personatges que no pas al seu destí, tal com es pot veure a *Shrek*, on un ogre acaba convertint-se en un heroi perquè decideix seguir aquest camí i on una princesa de conte de fades decideix convertir-se en una ogressa (Booker, 2009: 178-179). Segons Booker, les dues versions oposades d'individualisme, tant per part de Disney com per part de DreamWorks, estan causades per un lapse de temps d'uns quaranta anys entre el llançament dels seus primers llargmetratges animats. Suposem que aquesta afirmació és parcial, ja que no creiem que sigui només una qüestió cronològica, sinó també ideològica. Disney continua fent pel·lícules sobre contes de fades i clàssics, malgrat el pas dels anys, com *Tangled* (2010), pel·lícula basada en el conte *Rapunzel*, dels germans Grimm, de l'any 1812. DreamWorks, per la seva banda, va crear personatges i històries força més subversius en comparació amb Disney, tot i que cal recordar que DreamWorks va començar la seva feina l'any 1994.

1.4. Conclusions

En aquest capítol hem vist què és l'animació i hem diferenciat entre aquest concepte i el de "dibuixos animats". Malgrat les diferències que existeixen entre ambdós conceptes, en aquesta investigació els considerem sinònims, tenint en compte que no s'hi tracten qüestions tècniques sobre la realització dels dibuixos que configuren una pel·lícula d'animació. També, en aquest capítol, hem conegut les diferents etapes que ha viscut l'animació als EUA, marcades principalment per fets històrics de gran repercussió, com la Segona Guerra Mundial, i separades principalment per dècades. Durant aquesta evolució històrica del cinema d'animació, hem parlat dels seus inicis en l'època del cinema mut, els anys d'or, l'època prebèl·lica i postbèl·lica, la maduresa i l'èxit, l'entrada en la televisió, la projecció internacional, l'animació per

a adults i el renaixement de finals de segle, així com l'entrada al nou mil·lenni. Per últim, hem conegut el treball de les tres companyies de què parlem en aquesta tesi, és a dir, Disney, Warner Bros. i DreamWorks.

Haver redactat aquestes pàgines sobre l'estat de la qüestió pel que fa a l'animació als EUA ha servit no només per aclarir el concepte bàsic d'animació, sinó per ubicar aquest gènere cinematogràfic en el temps i en l'espai, de manera que ara ja podem parlar amb més solidesa del tipus de cinema que s'analitzarà més endavant i podem entendre millor com s'incorpora la música en el cinema i com evoluciona aquesta unió amb el pas del temps. És important contextualitzar el naixement de l'animació i com evoluciona aquesta fins a l'actualitat, ja que tractem tres estudis d'animació força diferenciats. El primer d'ells, la companyia Walt Disney, és un gegant que ha fet història per les seves aportacions durant dècades, per haver estat la primera companyia a estrenar un llargmetratge d'animació en color que incorporés cançons l'any 1937, i per haver sabut mantenir-se fins avui amb les seves corresponents etapes de decadència. El segon, la companyia dels germans Warner, per haver fet un tipus d'animació molt diferent a Disney pel que fa al tipus d'històries, personatges i humor. Warner Bros. va néixer al mateix temps que Disney i va lluitar per aconseguir grans èxits i saber mantenir el seu treball. D'altra banda, el tercer estudi d'animació, DreamWorks, va néixer en un context absolutament diferent al dels altres dos. Aquest fet marca el tipus de treball realitzat per DreamWorks que, d'altra banda, s'ha trobat el mercat del cinema d'animació ja encarrilat i, per tant, no ha hagut de viure les dificultats dels inicis de qualsevol projecte innovador i, en aquest cas, trencador, com ha estat el naixement del cinema d'animació.

2. Música i cinema

Music is undoubtedly the most important addition that will be made to the picture. It can do more to bring a production to life, to give it integrity, style, emphasis, meaning and unity, than any other single ingredient.⁵

Frank Thomas i Ollie Johnston
Dos dels "nou vells" de Disney

Ara que ja hem descrit el concepte d'animació i que sabem com neix i es desenvolupa en la indústria del cinema fins a l'actualitat, parlarem del segon gran eix d'aquesta recerca: la música. En aquest segon capítol, per tant, parlarem de la música des dels *film studies*.

Una gran part dels estudis que comentarem en aquest capítol fa referència a la música instrumental que es va incorporar a les produccions animades durant les primeres dècades del segle XX, aproximadament fins a la nova etapa d'or (anys vuitanta). La cerca de referències bibliogràfiques centrades només en música vocal (amb lletra) ha estat una tasca complexa, ja que la majoria tractaven qüestions relacionades amb la música instrumental. Fins i tot, en alguns estudis no es distingeix de manera explícita si l'autor parla de música instrumental o música vocal. Des d'un punt de vista quantitatiu, la bibliografia relacionada amb les cançons en el cinema d'animació és inferior a la bibliografia sobre música instrumental. També cal dir que la major part de referències bibliogràfiques consultades parlen dels *cartoons* entesos com a dibuixos animats de curtsmetratges i sèries, i no de pel·lícules.

⁵ Cita inclosa a *The Illusion of Life: Disney Animation*, de Frank Thomas i Ollie Johnston (1997: 285).

Pel que fa a l'estructura del capítol, aquest està dividit en diversos apartats. Començarem parlant de la universalitat de la música, abans d'entrar pròpiament en els estudis de cinema i tractar qüestions com les funcions de la música o els tipus de música cinematogràfica, definir els conceptes de "banda sonora original", "música de cine" o "musical". Veurem com va néixer la música en el cinema, com ha evolucionat fins als nostres dies i, sobretot, com es va incorporar al cinema d'animació. També veurem les estratègies de les discogràfiques per fer més promoció de la música de les pel·lícules, parlarem dels premis Oscar de Hollywood, dels gèneres musicals més utilitzats i, finalment, de la importància de les veus (cantants) famoses tant en les versions originals com en les versions doblades en català i espanyol, en el cinema d'animació.

2.1. La universalitat de la música

Tots hem sentit a dir alguna vegada que la música és universal i que, per tant, tothom la pot entendre. En el meu treball d'investigació de doctorat vaig defensar la funcionalitat narrativa de les cançons en documentals musicals i videoclips musicals, tot subratllant la importància que tindria la subtitulació de les seves lletres (Brugué, 2008). Una membre del tribunal avaluador, el dia de la lectura i defensa del treball, va argumentar que tot i que la meua hipòtesi era correcta, no es podia oblidar mai el poder universal que la música exerceix sobre les persones. I és que és cert que la música, sigui instrumental o vocal, cantada en un idioma o en un altre, en directe en un concert o escoltada des de la ràdio del cotxe, es pot entendre de moltes maneres, potser tantes com persones i contextos puguin existir.

Manuel Gértrudix Barrio, Doctor en Ciències de la Informació i musicòleg, diferencia entre els autors que han defensat la universalitat de la música i els que no (2003: 16). Considera que, en els últims dos segles, els diferents corrents etnomusicològics i antropològics han assumit de forma antagònica el coneixement dels universals musicals:

- com a tesi: la música com a llenguatge universal (segle XIX i teories des del 1960);
- i com a antítesi: cap música és igual i, per tant, no es pot afirmar la universalitat de la música (1920/1960).

Un altre autor, l'historiador de l'art i especialista en cinema i música Josep Lluís i Falcó, sense voler entrar en el debat sobre si la música significa o expressa quelcom, ja que és possible que esdevingués un debat infinit i sense resultats aclaridors, accepta com a vàlid que el públic la percebi com a transmissora de significat, a causa d'un reflex paulovià fruit de determinades tradicions (2005: 149). Explica que aquestes tradicions varien entre cultures, per la qual cosa no podem universalitzar l'efecte que una determinada música pot provocar en l'espectador, ja que aquest no respon a un model únic. Per tant, creu que és aquí on el compositor té més llibertat per crear música, el qual utilitzarà codis que el públic sabrà reconèixer segons la cultura. Lluís i Falcó afirma que és precisament en aquest punt on l'anàlisi musical es fa més vàlida i útil (2005: 150). De fet, és evident que una sola música pot repercutir de manera diferent en diferents persones. Per exemple, un repic de tambors pot introduir una cerimònia tribal africana, pot acompanyar una escena de suspens d'un

episodi d'una sèrie de dibuixos animats, o pot anunciar que està a punt de saltar el trapezista en un número de circ.

Però remuntem en el temps per uns instants. La música es devia iniciar amb els sons de les civilitzacions prehistòriques (igual que les primeres pintures rupestres comentades al capítol anterior), i ha evolucionat amb el pas dels segles fins a l'actualitat, fet que demostra la seva importància, es consideri o no universal. Cert és que una melodia, sense importar el gènere al qual pertanyi, pot ser escoltada per qualsevol ésser viu amb capacitat auditiva, però les maneres d'interpretar-la varien segons els contextos culturals i personals de cada persona. La pregunta que ens fem aquí no és si la música és universal, sinó si és interpretable en tant que significat i, si ho és, com s'interpreta quan aquesta és un element cinematogràfic.

El teòric i professor de Comunicació audiovisual Michel Chion diu que la música en el cinema és un fals esperanto, és a dir, un fals llenguatge comú (1997: 24). D'aquesta manera, considera que una persona inculta en el camp del rock però amant de les pel·lícules americanes modernes no entendrà el mateix que un entès en aquest estil musical. Tanmateix, Chion considera que aquest no és motiu suficient per restringir el nostre enfocament de la música en el cinema a les formes que coneguem prèviament i que acceptem culturalment, sinó que creu que hem de fer un esforç per descobrir i conèixer, sense amagar el fet que la música a les pel·lícules és una peça d'un tot, i és precisament aquest tot el que hem de comprendre i sentir. Al meu treball d'investigació, vaig recalcar precisament la importància d'entendre el producte audiovisual musical com un tot entre imatge, text parlat i música (Brugué, 2008: 114).

I ja que parlem de música com a part d'una pel·lícula, cito Tony Thomas, autor de diverses obres sobre estudis de cinema, qui diu que la pel·lícula és un discurs format per diferents parts, una de les quals és la música, que estimula i guia una resposta emocional a la part visual (1997: 3). La música, segons Thomas, crida el subconscient de manera directa i dominant i prepara el clima emocional dels altres components de la pel·lícula, fet que la converteix en un valor essencial per al cinema. A més, la música pot arribar a produir una mena de veritat dramàtica quan els elements visuals no poden fer-ho. Per la seva banda, Jesús Carlos Ramilo Machado, de la Universidade de Vigo, en referència a la música en el cinema, diu que aquesta, igual que qualsevol altre art, també posseeix un llenguatge propi que transmet sentiments que no es podrien transmetre de cap altra manera (2001: 239-240). Acaba afirmant que la música de cine no hauria de ser l'eco d'una o més imatges. Ben al contrari, la música embasta imatges, tot donant-los unitat.

El compositor musical George Burt parla precisament del poder associatiu de la música (1994: 9-11). Malgrat que aquesta no pot evocar, per exemple, la imatge d'una casa o descriure un sistema polític, Burt també creu que és una forma d'art subjectiva amb el seu propi llenguatge i manera de comunicar-se. Tanmateix, afirma que la pròpia naturalesa de la música permet les associacions, ja siguin personals o generals, les quals es particularitzen en el moment en què s'identifica la música amb imatges visuals o un context dramàtic. Ens confirma, doncs, que el procés d'associació és un element clau pel que fa a la contribució de la música en el poder cohesiu d'una pel·lícula.

Abans de tancar aquest apartat, i continuant amb la qüestió relacionada amb la universalitat de la música, fem una breu referència a un fet anecdòtic relacionat amb el DVD de la pel·lícula animada de DreamWorks *The Prince of Egypt* (1998), estrenada simultàniament als cinemes de cinquanta països, en vint-i-vuit llengües diferents. DreamWorks va incloure un contingut especial en el DVD que es va comercialitzar posteriorment a l'estrena: el tema principal de la pel·lícula, *When You Believe*, cantat en una única versió però en diversos idiomes. Cada vers o cada dos estan cantats en un idioma diferent, però és gairebé imperceptible el canvi de cantant, ja que la productora va trobar veus amb característiques molt semblants. Durant la visualització del vídeo (l'enllaç del qual apareix a l'apartat webgrafia del final d'aquesta tesi) apareixen subtítols que indiquen la llengua en què s'està cantant la frase d'aquell fragment de la cançó. És interessant conèixer casos com el d'aquest tema de la pel·lícula *The Prince of Egypt* perquè ens fan veure el ventall de possibilitats que ens ofereixen els continguts addicionals dels DVD actuals, ja que la iniciativa de fer aquesta cançó en una versió multilingüe apropa l'espectador a altres llengües, al mateix temps que descobreix la universalitat de la música. En resum, la música es pot considerar universal si aquesta conté motius suficients perquè l'audiència pugui "sentir" (es potenciïn les seves emocions o sorgeixin nous sentiments). Evidentment, l'existència de diferents cultures i llengües fa que la música sigui també percebuda o entesa des d'interpretacions diverses. El cas comentat de la cançó *When You Believe* mostra com la música pot, al mateix temps, ser universal i no ser-ho. Pot ser universal perquè apropa persones de diferents procedències i llengües en una sola cançó, mentre que pot no ser universal perquè també és un exemple de barrera lingüística, ja que l'espectador només entendre els versos que estiguin en el seu idioma. La melodia i el ritme de la cançó, així com les

veus de les dues cantants, ens poden fer experimentar sensacions, però el contingut narratiu només s'entendrà quan la llengua en què es canta la lletra de la cançó coincideixi amb la nostra.

2.2. La música des dels *film studies*

Qui no ha cantat mai una cançó d'una pel·lícula de dibuixos animats? Mentre algunes persones recordaran els set nans cantant "Ay ho, la hora ya llegó" (amb traducció a l'espanyol però no al català) o bé la cançó *Tens un amic en mi*, de *Toy Story*, altres segur que recordaran *Si un elefant veig volar*, de *Dumbo* o *Dins del meu cor*, de *Tarzan*. Què tenen aquestes cançons perquè es recordin i es cantin durant, possiblement, tota una vida, passant de generació en generació? Joselia Neves parla a la seva tesi doctoral sobre subtitulació per a persones sordes i problemes d'audició, en un apartat dedicat a la música, de la importància que té aquesta en una pel·lícula i cita diversos autors que l'analitzen (2005: 252-256). Entre aquests autors, cita l'autora Claudia Gorbman: "Music taps deeply in cultural codes, giving it rich cultural associations and potential meaning, a 'veritable language' that can contribute significantly to a film's overall meaning" (Gorbman, 1987: 2-3). No s'equivocava.

2.2.1. Descripció de música

És difícil definir què és la música, perquè aquesta es pot analitzar des de punts de vista molt variats i distants, tenint en compte que és una de les arts més antigues que existeixen. Evidentment, tampoc entrarem en la perspectiva tècnica i la composició musical, en considerar-les uns terrenys no pertinents en l'actual investigació i que deixem per als músics i musicòlegs, per la qual cosa descartem la definició tècnica del concepte. En canvi, sí volem saber com s'ha descrit la música des dels estudis

de cinema per veure quins aspectes són més rellevants per analitzar les pel·lícules del corpus des dels estudis de traducció audiovisual.

Burt diu que la música té el poder d'obrir el marc de referència d'una història i revelar la seva vida interior de manera que aquesta quedi totalment articulada (1994: 4). Afirmar que la música, en un instant, pot aprofundir en l'efecte d'una escena o enfocar més un aspecte de la història, ja que té un enorme impacte en el desenvolupament dels esdeveniments. Tanmateix, creu que és la naturalesa de la història i el mode en què es presenta el factor els que determinen la quantitat de música que es necessita a la pel·lícula, a la qual cosa afegeix que, generalment, aquesta ja fa la seva primera aparició als crèdits inicials. Efectivament, en els dibuixos animats, sobretot en sèries, hi sol haver una cançó (que pot estar traduïda o no), que es converteix en la música i amb la qual els infants relacionen la sèrie, com ha passat amb les sèries *Doraemon*, *el gat còsmic* o *Bola de drac*. Pel que fa a la funció de la música a la pel·lícula, Burt afirma que, tot i que aquesta entra en la trama i té en compte certs valors tècnics, estètics i dramàtics únics, poques vegades assumeix una posició de control de la qual siguem conscients (1994: 5). Tanmateix, això no vol dir que la música no se senti o que s'hagi pensat per no ser escoltada.

Tony Thomas parla de la manca general de coneixement sobre el paper de la música al cinema, ja que afirma que ni tan sols la mateixa indústria cinematogràfica no ha sabut comprendre completament aquest paper, possiblement perquè es tracta de la més abstracta de les arts cinematogràfiques, tot i ser també la més explotada i de la qual s'ha abusat més (1997: 1). Per justificar aquesta afirmació, Thomas explica que existeix un cert estigma vinculat a la música en el cinema que ve donat, en part, per

la gran quantitat de material farcit de tòpics que s'ha escrit durant molts anys (1997: 7). En aquest sentit, l'autor creu que la música en el cinema és l'element "invisible" de l'experiència cinematogràfica i que, per tant, és l'element més difícil de debatre. És el menys tangible de tots els components implicats en l'art més col·laboratiu.

D'altra banda, l'experta en comunicació i editora de la revista *Journal of Popular Music Studies* Anahid Kassabian considera que la crítica cinematogràfica s'ha preocupat històricament pels aspectes narratius i visuals de la pel·lícula de ficció, ometent especialment qualsevol debat sobre la música i la seva relació com a element essencial dins del conjunt de la pel·lícula a causa, en part, del biaix visual en els estudis de cinema, on només recentment s'han iniciat investigacions serioses en llengua anglesa sobre la música cinematogràfica (2001: 37).

Efectivament, Thomas i Kassabian no s'equivoquen quan afirmen que la música ha estat, malgrat la seva aparició reiterada en el cinema, un tema d'investigació poc tractat. En la recerca bibliogràfica d'aquesta tesi, constatem com diversos autors afirmen que la música ha estat al capdavant de la llista de prioritats dels estudis de cinema (Goldmark i Taylor, 2002: xiv). Per exemple, Goldmark, Kramer i Leppert, a la introducció de l'obra *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, fan la següent afirmació:

Music has traditionally been regarded as a subordinate element in the standard film genres. Although a solid body of research on film music has accumulated over the years, it is still a marginal part of the much larger field of study focused on image, narrative, the cinematic apparatus, and the history of film production. The film music literature, in any case, has tended to accept without serious challenge the status hierarchy that puts music on the bottom and treats film as above all a visual medium. But this assumption has little

to support it historically, however commonsensical it may seem. It is now beginning to attract the challenges that may overturn it. (2007: 2)

Els estudiosos del cinema no han tractat el cinema d'animació de la mateixa manera que altres gèneres fílmics dels quals es compta amb molta més bibliografia com, per exemple, els gèneres de ficció. Si aquest fet se suma al camp gairebé inexplorat de la traducció de cançons, aquesta tesi fa una triple unió de tres camps diferents que no han estat revisats amb profunditat. Veurem més endavant els fruits que dona aquesta unió.

Continuem, però, amb les funcions de la música al text fílmic segons la bibliografia especialitzada. Sobre aquesta qüestió, per exemple, Chion diu que la música subratlla els principis i finals d'una seqüència, les parts de la pel·lícula, i contribueix a la caracterització del temps, el lloc o la cultura, entre d'altres (1997: 125). També considera que aquesta imposa el punt de vista d'un personatge i les seves emocions, i que permet reforçar un punt de vista subjectiu. Chion afegeix que la simple presència de la música pot donar prou sentit a una escena o una mirada. Finalment, afirma que la música contribueix a crear una atmosfera, la qual pot ser estranya, demoníaca, bucòlica, elegant, sinistra, mòrbida, màgica, religiosa, "entre dues aigües"..., sempre recurrent a diferents estils musicals. De fet, un exemple que posa David Tietyen per demostrar que una cançó pot mostrar les emocions d'un personatge és *The Work Song*, de la pel·lícula de Disney *Cinderella* (1950), on la melodia, juntament amb la lletra de la cançó, contribueix a establir l'atmosfera frenètica en què treballa la Ventafocs i la frustració que aquesta sent (1990: 93-94). Un altre exemple que posa Tietyen és el de la cançó *I'm Late* de *Alice in Wonderland* (1951), que ens descriu la pressa que té sempre el famós conill blanc (1990: 94).

Thomas ofereix una altra perspectiva i creu que la música cinematogràfica serveix com a agent cohesiu i omple espais en l'acció o el diàleg (1997: 4). Aporta un sentit de continuïtat que uneix els elements visuals, de manera que es converteix en una autèntica màquina d'explicar històries. Thomas considera que la música pot ser una força cohesiva en la creació d'una pel·lícula, la qual està formada per moltes peces, i la música aconsegueix unir-les de forma lògica (1997: 7).

Manuel Valls Gorina i Joan Padrol, els quals també han estudiat la música des de la perspectiva dels *film studies*, afirmen que separar la música del context ambiental de la pel·lícula per a la qual va ser composta és retallar en part el sentit de la seva funció amb una evident pèrdua de significat (1990: 18). Creuen que la facultat evocadora que té la música desperta la memòria i fa reviure els fets fonamentals dels films on apareix. Segons Valls Gorina i Padrol, la música cinematogràfica no aspira a la perennitat de l'obra d'art i limita la seva comesa a les múltiples funcions subalternes que se li poden assignar al film, com suggerir o insinuar, i que si la música cinematogràfica és substantiva, aquesta depèn de les escenes en què apareix, amb les quals la música i cinema es fecunden i enriqueixen mútuament (1990: 19).

Kathryn Kalinak, qui ha parlat abastament de la música en el cinema clàssic de Hollywood, apunta que la música cinematogràfica és un estímul que sentim però que no escoltem, una distinció simple sobre com experimentem la música a les pel·lícules (1992: 3). Reconeix, però, que existeixen nombrosos prejudicis contra l'acceptació de la música com a component integral del procés fílmic. De fet, afirma Kalinak, pocs espectadors l'escolten de manera crítica perquè això requereix una educació musical

àmplia, per la qual cosa es refereix a la música com a construcció mental, un sistema amb propietats bàsiques que un grup de persones d'una cultura determinada entén de manera conscient o inconscient. L'autora considera que la música és una experiència coherent i que, ja que és un sistema d'expressió que posseeix una lògica interna, s'ha comparat sovint amb el llenguatge verbal (1992: 4). Tanmateix, en cap moment no fa referència a les lletres de les cançons com a part lingüística de la música. De fet, ens parla de la narració d'una pel·lícula, però com a unió entre la part visual i la part musical, però no especifica si aquesta música és vocal.

Abans de concloure, tornarem a l'obra de Kalinak, qui també parla de la dualitat que existeix en el discurs de la música en el cinema: els components auditiu i visual (1992: 14). Kalinak afirma que el primer pas per analitzar la música d'una pel·lícula és escoltar-la com a tal i que, després, serà necessari analitzar-la com a part d'una construcció més gran, és a dir, analitzar la música de la pel·lícula conjuntament amb la imatge i la pista sonora que l'acompanya. Considera, a més, que la música d'una pel·lícula comparteix amb les imatges (i altres elements de la BSO) la capacitat de donar diferents formes a la percepció.

2.2.2. Funcions de la música

Ja hem anat veient les opinions de diversos acadèmics pel que fa a la descripció del concepte de música i les seves funcions. De fet, la funcionalitat de la música ha estat estudiada des de molts camps. Tanmateix, en aquest subapartat destacarem el treball de Gértrudix, qui ha creat diverses classificacions de les funcions que pot tenir la música en un producte audiovisual.

A la seva obra *Música y narración en los medios audiovisuales*, Gértrudix estableix diverses classificacions de les funcions de la música en els mitjans audiovisuals (2003: 18). Per exemple, en una primera distinció, parla de la funció “cultural” que compleix al cinema que, al mateix temps, es divideix en “expressiva”, “narrativa” i “espectacular”. D'aquestes tres, ens interessa especialment la funció cultural narrativa, la qual s'articula com a discurs, de manera interna o externa, i de la qual parlarem després. Segons Gértrudix, la funció cultural de la música s'associa a les possibilitats discursives i descriptives de la música com a text (2003: 46). D'una manera o d'una altra, diu Gértrudix, és un distintiu de gairebé totes les cultures. De fet, podem afegir a aquesta descripció de Gértrudix la idea de música “amb text”. La música, efectivament, es pot considerar narrativa com a text, tot i no incloure'l, des d'una perspectiva semiòtica, però també narrativa amb text, perquè sovint incorpora lletra.

D'altra banda, Gértrudix fa referència a l'obra sobre narrativa audiovisual de l'autor Jesús García Jiménez (1993), qui classifica quatre procediments d'inclusió de música en el discurs (2003: 164):

- Introducció d'obres musicals preexistents i nascudes fora de l'àmbit cinematogràfic.
- Elaboració de partitures originals (estructures narratives no dependents).
- Composició de partitures fílmiques (amb una intenció funcional quant a eficàcia narrativa).
- Proposició de cançons i melodies d'àmbit popular integrades en la narració.

També, Gértrudix justifica la presència de música en el cinema per dues raons bàsiques (2003: 156). En primer lloc, aquesta amaga el soroll del projector i, en segon lloc, aporta un caràcter pragmàtic i narratiu a la història pels següents motius:

- atenua les defenses de l'espectador;
- depura les articulacions del discurs;
- agilitza la narració i economitza plans;
- revitalitza les imatges i els proporciona un cos tridimensional;
- aporta versemblança a la història;
- potencia la projecció espacial i temporal de la imatge;
- crea un nexa entre els espectadors, els unifica;
- rehabilita el valor del silenci com a element dramàtic i
- forja la concepció de nous gèneres.

Tanmateix, Gértrudix també fa referència als qui creuen que l'aplicació de música en el cinema pot reduir la multiplicitat dels significats de la imatge, en actuar com a element disjuntor (2003: 160). Considera que existeix una contradicció explícita quan es pensa que dues substàncies expressives, l'essència de les quals és obertament polisèmica, poden produir un contingut unívoc. Per tant, afirma que seria difícil decidir si és la música o la imatge l'element cinematogràfic que fa d'ancoratge respecte de l'altre. És molt interessant el concepte de "zona simbòlica", zona que Gértrudix defineix com a context significant, produït per la interacció de música i imatge, on queda acotada la multiplicitat de camps de significació seleccionats pels dos elements i on es presenten tantes possibilitats com combinacions són factibles.

Hi podem afegir el diàleg, inclòs el diàleg cantat, com un altre element integrador d'aquest tot.

Com ja hem comentat al principi d'aquest subapartat, Gértrudix desenvolupa quin és el paper de la música en el terreny de l'acció narrativa, i diu que les seves funcions comprenen quatre àmbits (2003: 174):

- En relació al **comentari de l'acció**, la música té una capacitat gnòstica per assenyalar els “diferents tipus de discurs autorial, que il·lustren les funcions del narrador”: comunicatiu, metanarratiu, explicatiu, emotiu, abstracte i modal.
- En relació al **subratllat de l'acció**, la música actua com a signe de puntuació a través de les funcions característiques del narrador: explicativa i avaluativa. L'autor fa referència als dibuixos animats, on aquesta funció es fa especialment present a través de l'onomatopeia, per exemple.
- En relació a l'**ambientació de l'acció**, la música la decora a través de les funcions expressiva i referencial.
- En relació a l'**especificació de l'acció**, la música activa la seva capacitat heurística, revelant i anticipant la declaració de determinades accions. Pot ser:
 1. Anticipació no conclusa, produïda a nivell conceptual.
 2. Anticipació diegètica conclusa, produïda a nivell proposicional.

En resum, segons Gértrudix, la música pot comentar, subratllar, ambientar o especificar l'acció. Això no obstant, no explica si aquesta música és instrumental o si, altrament, és vocal i conté lletra.

D'altra banda, Gértrudix diu que la música testimonia i fonamenta la seva presència en el discurs audiovisual a través de diferents posicions estètiques i poètiques que en defineixen les formes i criteris per al seu ús, i estableix una relació taxonòmica d'aquestes disposicions (2003: 162):

- Música sintètica, on es planteja com a expressió ideològica unívoca.
- Música analítica, on la planificació musical serveix com a element anterior a les imatges.
- Música contextual, on les funcions encomanades a la música són la generació d'ambients, focalització de la sensibilitat, i la intensificació i evidència dels missatges.
- Música parafràsica, on aquesta explica i postil·la la dinàmica de diàlegs i accions amb un sentit de transcripció redundant.
- Música diegètica, amb l'activació dels elements de la narració, especialment en acció i temps. D'aquest tipus de música en parlarem més endavant.
- Música dramàtica, on es potencia la capacitat emotiva de la història.
- Música màgica, que participa vocativament de la transcendència i que té relació amb màgies, divinitats i prodigis.
- Música poètica, la qual aporta informació al relat però que, fonamentalment, afalaga l'ànim.
- Música pragmàtica, amb la intenció de tancar escletxes i esmenar desequilibris de la continuïtat dramàtica durant l'etapa final de producció.

Gértrudix cita novament García Jiménez (1993), qui classifica la música en relació als personatges (2003: 173). D'aquesta manera, podem parlar de:

- Música pronominal, la qual marca i denomina els personatges.
- Música de prosopopeia sonora, la qual emfasitza i anuncia la seva disposició en l'acció, els trets d'actuació i les seves transformacions. Pot ser:
 1. Caracteritzadora: singularitza l'especificitat de cada personatge.
 2. Descriptiva: representa els estats d'ànim, etc.
- Música focalitzadora, la qual administra el patrimoni distintiu de la narració, els personatges, etc., i en guia l'evolució.

Les classificacions que fa Gértrudix de la música en els mitjans audiovisuals serveixen com a punts de partida per a la posterior anàlisi del corpus, per la seva gran diversitat de funcions segons el punt de vista escollit ja que, efectivament, la música no és un art que es pugui analitzar des d'una única posició.

2.2.3. Música diègetica *versus* música extradiegètica

Ja que hem mencionat la diègesi de la música en el subapartat anterior, hem considerat adequat, per la seva importància i com a classificació útil per a l'anàlisi, dedicar un altre subapartat als conceptes de música diegètica i música extradiegètica, reiteradament presents en obres sobre la influència de la música en el cinema.

Chion, per exemple, diferencia entre "música diegètica", relacionada amb l'acció, i "música no diegètica", provinent d'una font imaginària no present en l'acció, tot i que

prefereix el nom “música de pantalla” en lloc de “música diegètica” (1997: 193). Segons l'autor, el que ens permet identificar una música de fons és si sona com a música present, definida, en primer pla, sense defectes que mostrin les imperfeccions de l'instrument o la seva execució, i que regna sobre els elements del soroll, sense deixar-se tapar per la veu, el diàleg o la narració.

Goldmark, Kramer i Leppert també defineixen els adjectius “diegètic” i “extradiegètic” aplicats a la música cinematogràfica:

Film composers tend to call diegetic music “source music” and extradiegetic music “underscore” or “dramatic scoring”. In the first case, the musical sound is realistic and the scoring goes unheard as such, its discursive aspect subsumed by the naturalizing effects of giving the source a function in the story. In the second case, the scoring appears in its own right as a constructed discursive form at least partly disengaged from the “realistic” presentation. (2007: 3)

Teresa Fraile Prieto parla d'un concepte interessant, l'“articulació conceptual”, és a dir, el mode en què música i imatge es corresponen des d'un punt de vista extradiegètic (fins a quin punt la música segueix el desenvolupament de l'acció narrada, si dóna suport a l'acció o se n'allibera per expressar elements que no es troben a la diègesi) (2005: 295). D'aquesta manera, creu que la música pot subratllar el contingut diegètic, el psicològic implícit en l'acció, aportar altres significats addicionals o ser un afegit merament estètic.

En canvi, Steve Wurtzler, en un article rellevant que va escriure sobre la representació de la música, parla de la música extradiegètica (o de fons), de la qual diu que no especifica una posició subjectiva diferent de l'enregistrament sincrònic de les veus, ni tampoc proposa cap temps ni espai d'origen, així com cap esdeveniment

ni causa (1992: 100). A més, la música extradiegètica del cinema de Hollywood, segons Wurtzler, funciona com a mètode de sutura en forma d'aura de les absències i mancances experimentades per un espectador o oient quan no coincideixen imatge i so. Amb aquesta comparació, recordem les afirmacions de Ramilo Machado, quan diu que la música embasta (vegeu pàgina 101).

També parlen de “música diegètica” o “viva” Valls Gorina i Padrol, que defineixen com a creadora de la situació escènica i al voltant de la qual es desenvolupa l'acció (1990: 25). També defineixen “música transicional”, és a dir, com la música subratlla o accentua amb la seva presència la tensió dramàtica de certes situacions.

Gértrudix justifica la inclusió de música diegètica en la lògica del relat perquè habita l'acció narrativa i contribueix a la creació de la situació escènica, és a dir, afirma que és un element més de la història (2003: 170). D'altra banda, considera que la música extradiegètica no participa en l'acció narrativa ni en el temps de la història, ja que emana d'una font imaginària.

Un altre tipus de classificació de la música cinematogràfica pel que fa a la diègesi, la fa l'editor musical Dan Carlin, segons el qual existeixen dos tipus de música en les produccions:

There are two main types of music in productions, each distinguished by its relationship to the action in the film or video. *Source music* emanates from a visual source within the film narrative –for example, an actor singing, whistling, or humming on camera; a musical group with a visual or nonvisual performance; a radio, jukebox, music box, calliope, organ grinder, or Muzak. The other category of music is *underscore music*, which is written and recorded specifically for individual scenes after the completion of the picture. Underscore

music has no definable source within the picture and is designed to enhance the emotion of the picture in a less conspicuous way. (1991: 1)

Carlin considera, però, que ambdós tipus de música (“música font” o “diegètica” i “música afegida” o “extradiegètica”) són una part fonamental de l’èxit d’una pel·lícula.

Un cop vista la importància de la diègesi en el cinema, podem extrapolar aquesta idea al cinema d’animació amb l’exemple de Jake Austen, qui ha estudiat el cas del personatge animat Betty Boop i diu que la història de les cançons diegètiques dels dibuixos animats, on la música apareix quan un personatge canta o toca un instrument, a diferència de la música de fons, no és gaire complexa (2002b: 173). Explica que, en l’era anterior als dibuixos animats emesos per la televisió, la música diegètica intentava explicar conceptes culturals als nens petits a través de Bugs Bunny o el gat Tom. En aquest darrer exemple, segurament Austen feia referència exclusivament a la música instrumental.

De totes maneres, hi ha moments en què resulta difícil distingir entre música cinematogràfica diegètica i extradiegètica. Sobre aquesta qüestió, és molt adequada l’explicació que dona Robynn J. Stilwell, professora de Música del Departament d’Arts Escèniques de la Georgetown University:

When that boundary between diegetic and nondiegetic is traversed, it does always *mean*. It is also hardly ever a single moment—one moment we’re in the diegetic realm and in the blink of an eye, like walking through Alice’s mirror, we are in the nondiegetic looking-glass world. The thickness of the glass, as it were, like any liminal space, is a space of power and transformation, of inversion and the uncanny, of making strange in order to make sense. That these transitions are *sometimes* transgressions only heightens that liminality. (2007: 186)

Un espai que l'autora acaba anomenant *fantastical gap*, ja que captura màgia, perill i un cert sentit d'irrealitat. Kassabian l'anomena "source scoring" i ho descriu com la música que combina aspectes de la música diegètica i de la música extradiegètica pel que fa a la narrativa de la pel·lícula (2001: 45). Més endavant, parlarem d'algun exemple de "source scoring", el que podríem anomenar "música combinada" (font i afegida) (vegeu pàgina 360).

2.3. Incorporació de la música al cinema

Aquest tercer apartat té com a objectiu principal explicar quan i de quina manera va aparèixer la música en el cinema i quina n'ha estat l'evolució fins a l'actualitat. L'apartat està, al mateix temps, dividit en diversos subapartats per tal d'aclarir conceptes, fer referències a dates històriques i, també, fer aportacions de la informació necessària per situar la música dins del món de les produccions cinematogràfiques.

2.3.1. Naixement i evolució de la música a la gran pantalla

Explica Michel Chion que va ser Georges Demeny qui va proposar a Léon Gaumont l'associació d'un fonògraf i un fonoscopi de projecció per fer-los funcionar de forma sincrònica amb un aparell anomenat "fonòfon" (1997: 42). D'aquí va néixer el "cronòfon Gaumont", sistema amb què la realitzadora Alice Guy va filmar, durant els primers set anys del segle XX, més de cent pel·lícules cantades o parlades, on es va fer intervenir artistes músics o cantants.

El crític de cinema especialitzat en música Royal S. Brown explica que una data clau en la història del cinema és el 28 de desembre de 1895, any en què un pianista va

oferir al Grand Café de París un acompanyament musical per a una pel·lícula per primera vegada (1994: 12). Aquest fet va suposar la unió inseparable entre cinema i música per dos motius principalment:

- Es necessitava la música per tapar el soroll de l'audiència i dels projectors.
- Es necessitava la música, des d'un punt de vista psicològic, per suavitzar les pors humanes naturals a la foscor i el silenci.

George Burt parla de la introducció de la música en el període de cinema "mut" i explica que, en els seus inicis, la música servia per emmascarar el so dels projectors sorollosos, que causaven una distracció terrible (1994: 205). També, per amplificar accions i estats d'ànim ja que, sense música, eren un buit. I així va ser com va néixer, segons Burt, la música al cinema. Tanmateix, arribats els anys trenta del segle XX, l'actitud envers l'ús de la música va començar a canviar, i ja no calia una música continuada en tota la projecció. Burt considera que, en un context ampli, l'ús de música al cinema depèn de l'estil, la substància i el significat d'una pel·lícula (1994: 206).

Valls Gorina i Padrol daten el 1908 com a l'any del naixement de la música escrita amb criteri cinematogràfic, cronometrada en funció de la durada de les seqüències i ambientada o ambientadora dels seus fets fonamentals dinàmics i expressius (1990: 65). Segons aquests dos autors, els primers que van apadrinar aquesta insòlita experiència van ser els compositors musicals francès i rus Saint-Saëns i Ippolitov-Ivanov, respectivament. Una experiència que despertava una certa curiositat i que

desconeixia l'èxit que tindria vint anys després quan, el 1928, *The Jazz Singer* suposaria una fita pel que fa a la inclusió de música en el cinema.

Les primeres cançons de cinema es tocaven a l'exterior de la sala per atraure el públic, però poc després van entrar a la sala i es van tocar en directe, sovint amb una petita orquestra o, com a mínim, un piano. Tal com explica Chion, la música concentrava l'atenció del públic en la pel·lícula perquè, en aquella època, a les sales de cinema es feia molt soroll, la gent cridava, aplaudia i hi intervenia sovint (1997: 44). Segons Chion, la música no només tenia aquesta funció, sinó que creava una temporalitat del discurs i, també, cristal·litzava col·lectivament les reaccions del públic, captant la seva atenció sobre un personatge o un detall concret.

Al cap d'un temps, durant un període de transició, es va combinar la música tocada a les sales de cinema amb enregistraments fonogràfics, altrament anomenats "música mecànica". Durant aquest període, al voltant del 1930, molts músics d'orquestrades de cine van ser acomiadats, i ja es va començar a parlar de la "música en conserva". Tanmateix, havia nascut una nova manera d'incorporar música al cinema. Cap al 1931, ja es podia posar música de fons als diàlegs en suports diferents sense patir gaire problemes tècnics. I serà ja l'any 1932 quan als EUA s'aplicarà la tècnica d'enregistrament de diàlegs, sorolls i música en pistes separades.

Carlos Colón també tracta la qüestió de la música en el cinema i explica que, tant a Europa com als EUA, l'acompanyament musical variava segons el tipus de local (1993: 23). D'aquesta manera, s'hi podien trobar un trio, un quartet, un quintet, una orquestra de càmera o, fins i tot, una orquestra simfònica o un cor. També explica,

quant a les partitures originals, que aquestes eren poc freqüents perquè s'oferien principalment pàgines del repertori clàssic o popular amb indicacions de les escenes on havien de servir de fons. Eren, segons Colón, músiques de situació aptes per a qualsevol pel·lícula (1993: 24).

Les afirmacions de Colón són extrapolables al cinema d'animació. De fet, tal com afirma Daniel Goldmark, "si els dibuixos animats s'han associat amb el temps amb un gènere musical, aquest ha estat la música clàssica" (2005: 107). També ho corrobora Ross Care quan explica que la BSO de la pel·lícula *Bambi* (1941), amb al·lusions a Ravel i Stravinsky, manifesta emfàticament l'interès que tenia Disney per la música clàssica, especialment a la dècada dels anys cinquanta del segle XX (2002: 30). De fet, *Bambi* només conté unes nou-centes paraules en el seu guió, motiu pel qual es fa evident la importància d'incorporar-hi música perquè aquesta mantingui l'atenció del públic fins al final.

El compositor de Disney i de Warner Bros. Carl Stalling també va destacar l'interès de Disney per la música clàssica en una entrevista on explica que, a Warner Bros., podia utilitzar música popular, mentre que a la companyia Disney havia de fer servir música del segle XIX i música clàssica (Barrier, 2002: 49). Stalling va compondre per a la companyia Disney des de finals dels anys vint i fins al 1936, i per a Warner Bros. des del 1936 fins al 1958. A Warner Bros., i entre els anys trenta i quaranta, segons explica Elisabeth Vincentelli, Stalling va reinventar la relació entre imatges i sons, reforçant i perfilant la narrativa visual amb manlleus de la cançó popular, l'òpera i el folk, així com un conjunt constant d'altres paròdies i al·lusions (2002: 203). Precisament pel fet que Disney es va centrar molt a utilitzar música clàssica en les

seves produccions, altres estudis van treure'n profit i van fer contínues referències i acudits sobre Disney quant a aquesta qüestió durant molts anys com, per exemple, a *Rhapsody in Rivets* (1943) o a *What's Opera, Doc?* (1957), de Warner Bros. (Goldmark, 2002: 107-108). Tanmateix, ens agradin o no les produccions de Disney, la veritat és que aquestes van marcar el punt de partida de l'animació contemporània en molts aspectes, especialment per la importància concedida a la música.

El crític cinematogràfic i especialista en cinema i música Luis Miguel Carmona també parla extensament del naixement de la música original en el cinema i afirma que aquesta va ajudar a interpretar, comprendre i valorar les pel·lícules en la seva totalitat ja que, en algunes seqüències, aquesta aportació auditiva resultava fonamental per aconseguir l'efecte desitjat en les emocions del públic: causar terror, romanticisme, passió, riure o plor (2007: 3). Ajudava a marcar el caràcter dels personatges i podia calibrar el ritme narratiu de la història. Per tot això, la música es convertia en un element clau i, per tant, es va començar a reconèixer la feina dels músics i cantants per al cinema.

Cap als anys quaranta van sortir a la venda les primeres bandes sonores en forma de vinil per tal que els aficionats poguessin escoltar la música de les seves pel·lícules preferides. Ross Care, en un article sobre la música de Walt Disney, explica que va ser *Snow White and the Seven Dwarfs* la primera pel·lícula de què es va llançar al mercat discogràfic la primera BSO de la història, la qual va ser un èxit de vendes, especialment amb la cançó *Someday My Prince Will Come*, de Frank Churchill (2002: 26). Encara avui dia són èxits de vendes moltes BSO de pel·lícules, algunes d'elles d'animació. Fins i tot se n'han fet adaptacions teatrals, com la de *Beauty and*

the Beast (1991) o *The Lion King* (1994). Care ens recorda que aquestes dues pel·lícules van ser la inspiració de dos espectacles de Broadway amb èxits de taquilla espectaculars (2002: 36).

Carmona creu que la música adquireix, per fi, una dimensió pròpia similar a la de qualsevol altra obra clàssica quan s'editen els primers vinils de bandes sonores als anys quaranta (2007: 3). Des del seu punt de vista, és llavors quan es comença a creure en aquest gènere musical, i posa com a exemple la publicació l'any 1960 de *Underscore*, una obra que parla del significat de la música en el cinema, escrita pel compositor Frank Sinner. I, de la mateixa manera, explica com comencen a aparèixer centenars de publicacions sobre aquest tema arreu del món. Tanmateix, malgrat la importància que li atribueix Carmona a aquest fet, l'autor també creu que la música, en el món del cinema, sempre ha viscut una situació força surrealista i desconcertant, i que actualment és una autèntica bogeria (2007: 4). En la indústria cinematogràfica, afirma, la música sempre s'ha considerat un element menor i no s'ha pres mai prou seriosament, ja que sempre ha estat supeditada a l'existència de cançons molt més populars que la música que "se sent" a les pel·lícules. D'altra banda, creu que les distribuïdores discogràfiques especialitzades en aquest sector s'aprofiten de cert oportunisme per editar al màxim, perquè saben que sempre hi ha un comprador fidel que, per detalls com una portada diferent o deu minuts més de música, és capaç de comprar totes les edicions d'un disc. En aquest punt caldria recordar els diferents destinataris a qui pot anar dirigida una producció cinematogràfica. D'una banda, tenim una audiència que va al cinema o compra el DVD per veure la pel·lícula. Quan aquesta conté música, a més, es llancen les BSO de la pel·lícula en format CD, de manera que aquí trobem un segon tipus de

destinatari: el comprador de la BSO (i ho podríem fer extensible a altres productes derivats del marxandatge). Sobre aquesta qüestió, tot i que fent referència al cas concret de la publicitat, Marcos Cánovas diferencia entre dos objectius bàsics: en primer lloc, atraure l'atenció de l'audiència i, en segon lloc, arribar a les persones que s'espera que reaccionin a l'efecte del producte original (2004: 2). Efectivament, en el cas que ens pertoca, també s'espera que la pel·lícula derivi en altres productes paral·lels, com les BSO, de les quals parlarem amb més detall a continuació.

2.3.2. BSO i música de cinema

Chion parla d'un concepte interessant: el "dualisme" entre música i cinema (1997: 32). Creu que la música acaba sent l'únic element de la pel·lícula que segueix sent susceptible de reprendre en qualsevol moment la seva autonomia. Aquesta, fins i tot quan es veu reduïda a una posició de "música de fons" (vegeu els conceptes de diègesi i extradiègesi a la pàgina 113) sota els diàlegs, fragmentada en petites parts, resisteix i reivindica una vida autònoma. A continuació, parlarem de la BSO i de la venda de CD amb BSO com a reclam comercial independent de la pel·lícula.

Carmona defineix què és la BSO d'una pel·lícula: "[...] toda aquella aportación sonora que aparece en un filme, y que puede ir desde canciones originales, composiciones clásicas, antiguos temas pop, diálogos o cualquier tipo de musical instrumental" (2007: 3). Per la seva part, Ramilo Machado defineix la BSO perfecta com aquella que deixa fluir lliurement la música com a art combinat amb un altre art en llibertat, com és la imatge (2001: 241). La música, diu, s'ha de percebre per si sola i no cal esperar als moments crucials de la pel·lícula per aportar coses, perquè els moments

més decisius de l'acció no tenen per què coincidir amb els moments clau de l'evolució psicològica dels espectadors durant la pel·lícula.

Segons Carmona, els pares de la BSO moderna podrien ser Max Steiner i Erich Wolfgang Korngold, ambdós músics vienesos que van emigrar d'Europa als EUA i que van anar a parar a Warner Bros. (2007: 6). Tal com explica l'autor, Steiner es pot considerar el primer compositor professional de bandes sonores i el creador del so del Hollywood clàssic, així com també un dels pioners en l'aplicació de tècniques per millorar la simbiosi entre música i imatges, en descriure musicalment els moviments i la psicologia dels personatges a través de l'ús de leitmotivs (elecció d'una melodia o so per a cada personatge) i de la instrumentació. D'altra banda, afirma Carmona, Korngold va ser qui va concebre l'ànima musical de l'univers dels germans Warner a base de simfonies que reprenien l'esperit de Richard Strauss, amb un aire apassionat i romàntic.

Valls Gorina i Padrol també fan referència a la companyia Warner Bros., i recorden que va ser la indubtable iniciadora del cinema sonor i la productora que més cas va fer a la banda musical de les seves pel·lícules (1990: 78). Segons Valls Gorina i Padrol, Warner Bros. va ser també la primera productora que va creure en la possibilitat de vincular la música a la imatge, tant per enllaçar seqüències com per accelerar escenes amoroses, identificar personatges, descriure ambients i definir en pocs compassos el caràcter del film, amb la qual cosa es creava una pel·lícula més completa.

Goldmark dedica un capítol del seu llibre *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon* a parlar del compositor Carl Stalling, qui va treballar tant per a Walt Disney com per als germans Warner, i lamenta que Stalling no posés gaire interès en lletres de cançons i se centrés, altrament, en arranjaments instrumentals (2005: 10-43). Segons Goldmark, en absència de paraules, el compositor ha de confiar que el públic reconegui el títol de la cançó, sovint vinculat amb la trama de la producció animada (2005: 23).

Altres noms destacats vinculats al naixement de la música al cinema són Bradley Scott, Bernard Herrmann, Miklós Rózsa, Alfred Newman, Franz Waxman, Dimitri Tiomkin, Victor Young i Hugo Friedhofer. El problema que se'ns planteja sovint a l'audiència d'avui dia és que les referències culturals han canviat considerablement amb el pas del temps i tot allò que es podia reconèixer en la dècada dels anys quaranta del segle XX, per exemple, ara s'ha oblidat o no es coneix (Goldmark, 2005: 25), malgrat que es continuïn emetent produccions d'aquella època a través de televisions, DVD o Internet. Aquí afegirem la possibilitat que no només hagin canviat els referents culturals, sinó les interpretacions que fa l'audiència d'ara d'aquestes produccions de dècades passades.

Lluís i Falcó diferencia entre BSM (Banda Sonora Musical) i MDC (música de cine) (2005: 150). La primera, segons diu, és la música aplicada a les imatges. La segona, en canvi, és una música l'origen de la qual és el cinema, però que es pot escoltar prescindint de les imatges que van constituir la seva raó de ser. La música de cine, segons Lluís i Falcó, no té unes característiques musicals pròpies (2005: 151). Per la seva banda, Notario Ruiz afirma que la denominada "música de cine" o "música per a

cine” és un producte cultural gairebé del tot prescindible (2005: 205). Explica que hi ha pocs intèrprets solistes o orquestres que incorporin als seus repertoris la música cinematogràfica, excepte en esdeveniments especialitzats o en les últimes tendències de conquesta de quotes de mercat i reconquesta dels públics per a les cada vegada més buides sales de concerts. La justificació que dóna Notario Ruiz és que els espectadors paren molta més atenció a allò que veuen a la pantalla que a allò que escolten com a fons. Fins i tot s’atreveix a afirmar que la música no es recorda poc després de sortir del cinema, la qualifica d’element per sota del nivell de l’atrezzo, i es pregunta si aquesta ha aportat res a la història del cinema.

No sé si Notario Ruiz, en parlar de música, es refereix només a la instrumental. Tanmateix, sigui instrumental o vocal, dins la pel·lícula, no estem d’acord amb les seves afirmacions sobre la poca importància de la música en el cinema. Tot i que la música pugui passar desapercebuda en alguns moments, aquesta intensifica les emocions i l’experiència de viure la història explicada a la pel·lícula, i sovint assoleix la funció de narradora. A més, existeixen BSO de pel·lícules, ja siguin animades o no, que han format part del repertori musical en directe de molts artistes i grups musicals. Com a exemples, trobem la cançó *Here I Am* de Bryan Adams, de la pel·lícula *Spirit: SC* (2002), la qual forma part del corpus de la present tesi doctoral, o la cançó *You Must Love Me* de Madonna, del musical *Evita* (1996). La primera va ser nominada com a Millor Cançó Original al Globus d’Or l’any 2003 i la segona va guanyar un Globus d’Or i un Oscar per Millor Cançó Original en l’edició del 1997.

Seguint aquesta postura, José Nieto, director cinematogràfic i escènic, i autor del pròleg del llibre *Música y cine: géneros para una generación* d’Alejandro Pachón

Ramírez, afirma que durant el darrer terç del segle XX, la música de cine es va convertir, malgrat la seva heterogeneïtat estilística, en un gènere sòlid i ben definit perquè augmenta el nombre i la qualitat de les obres, i perquè la música de cine està concebuda per *explicar alguna cosa*, fins al punt que sovint ha transcendit la pel·lícula i ha passat primer al vinil i després al CD i a les sales de concert (2007: 14-15). Un altre autor que defineix “banda sonora” és precisament Alejandro Pachón Ramírez, qui dóna força més importància que altres autors esmentats anteriorment al poder evocatiu de la BSO cinematogràfica:

El que hace que cuando oigamos determinado tema en pantalla nos suene dentro y no nos caiga como algo nuevo, sino como evocación de lo que permanecía dormido, que se nos fue inculcando en algún momento de la segunda mitad del siglo XX a través de la radio, la tele, el colegio, la mili, los guateques... y que luego eclosionó en cuanto empezamos a comprender que una banda sonora era un compendio de todo aquello: de todas las músicas, de todos los sentimientos, de todos los intérpretes, de todos los géneros y de todo nuestro pasado. (2007: 24)

Pachón, efectivament, remarca la importància que han tingut i continuen tenint les bandes sonores en el cinema. Tanmateix, més endavant, l'autor lamenta que els infants d'avui dia no comptin amb cançons que puguin tornar a cantar els seus germans petits ja que, diu Pachón, des de *The Lion King*, no es recorden els èxits populars sorgits de pel·lícules (2007: 28).

2.3.3. Els premis Oscar de l'Acadèmia de Hollywood

Els premis que atorga cada any l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques de Hollywood (EUA) des de la seva primera edició, el maig de 1929, són un referent en la indústria del cinema. Per aquest motiu, ja que són els premis cinematogràfics més coneguts arreu del món i pel fet que se celebren als

EUA, dediquem un subapartat a la història dels premis Oscar que s'han dedicat directament a la música cinematogràfica, especialment per conèixer el grau d'importància de les BSO de les pel·lícules d'animació.

Als anys trenta, concretament el 1934, apareix als premis Oscar la categoria “Millor banda sonora original” sense cap nombre fix de nominats. El problema era que el poder de les grans companyies feia que els nominats fossin els caps dels estudis en lloc dels autèntics compositors dels temes (Carmona, 2007: 52). En aquella primera etapa, Disney va guanyar amb *Flowers and Trees* (1932) el primer premi de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques de Hollywood. Després, els dibuixos animats de Disney van dominar la categoria, amb *Three Little Pigs* el 1933 o amb *The Tortoise and the Hare* el 1935, entre d'altres (Tietyen, 1990: 29).

El 1941, els premis van canviar de nom i van passar a ser “Millor banda sonora original de comèdia o drama”, per referir-se a les partitures originals, i “Millor banda sonora original de pel·lícula musical”, per referir-se a la música composta o adaptada per a pel·lícules musicals. En aquesta darrera categoria va triomfar la BSO de *Dumbo* de Disney (també es va nominar com a millor cançó el tema *Baby Mine*) i, l'any anterior, el 1940, *Pinocchio* també havia guanyat un Oscar, amb *When You Wish Upon a Star*. Entre el 1989 i el 1999, entre BSO i cançó, es van guanyar un total de dotze Oscar només amb pel·lícules d'animació.

Cap a finals dels anys cinquanta, el cinema musical era escàs, per la qual cosa la categoria dels premis va desaparèixer, tot i que es va tornar a imposar l'any següent, i ja no s'alteraria fins al 1984, malgrat rebre diferents denominacions. Per exemple, el

1962 es va modificar el nom de la categoria per “Millor banda sonora original”, per referir-se a les partitures originals, i “Millor banda sonora original adaptada”, per referir-se a música ja existent i adaptada a pel·lícules, fossin o no musicals. Sobre aquesta qüestió, en fa referència Ramilo Machado quan explica els dos tipus de música que es poden introduir en una pel·lícula: 1) música ja enregistrada o 2) l'elaboració d'una BSO a propòsit (2001: 240). Recorda, també, que si es tracta de temes ja enregistrats, cal tenir en compte la seva cadència o ritme, ja que potser no encaixen bé a les escenes. Malgrat tot, diu Ramilo Machado, les sensacions que transmeten algunes cançons conegudes pels espectadors poden ser el revulsiu definitiu perquè la pel·lícula cali més profundament en qui la veu. Per acabar amb aquesta dècada, es van nominar diverses cançons i BSO de pel·lícules d'animació, entre elles les de *Cinderella* (1950) i *Alice in Wonderland* (1951).

Als anys seixanta, després del treball de Simon & Garfunkel a la música de *The Graduate* (1967), les BSO es van popularitzar en el cinema, però no es podien nominar perquè l'Acadèmia de Hollywood no les podia incloure en les categories existents en aquells moments. No va ser ja fins al 1970 que es tornaria a crear la categoria “Millor banda sonora original de cançons” la qual, anys després, passaria a ser “Millor banda sonora original de cançons original o adaptada”.

Als anys vuitanta i, especialment, a partir del 1985, la categoria “Pel·lícula musical” va quedar obsoleta i va desaparèixer. Ja als anys noranta, es van nominar com a millor BSO quatre pel·lícules que també optaven a l'Oscar a millor pel·lícula: *Bugsy*, *JFK*, *The Prince of Tides* i la pel·lícula d'animació *Beauty and the Beast* (aquesta última, amb música d'Alan Menken). Era la primera vegada en la història que una

pel·lícula d'animació estava nominada per rebre el preuat guardó a la millor pel·lícula. I no només el va guanyar per millor pel·lícula, sinó també per millor BSO. L'any següent, la història es repetiria amb *Aladdin*, que va guanyar ambdós premis musicals, també obra de Menken. De fet, aquest compositor va rebre més premis per la música de *The Little Mermaid* (1989) i, més endavant, per la de *Pocahontas* (1995). A mitjans dels anys noranta, la categoria es va dividir una altra vegada, i va quedar com a "Millor banda sonora original dramàtica" i "Millor banda sonora original en comèdia o musical". La categoria de comèdia o musical es va eliminar l'any 1999.

Actualment, prenent com a exemple les candidatures per als premis de l'edició 2011, l'Acadèmia de Hollywood premia, d'una banda, la millor BSO i, de l'altra, la millor cançó original. En aquesta edició, una de les candidates a endur-se la preuada estatueta per millor cançó va ser *Real in Rio*, de la pel·lícula d'animació *Rio*, amb música de Sergio Mendes i Carlinhos Brown, i lletra de Siedah Garrett.

2.4. Música i animació

Música, d'una banda, i animació, de l'altra. Es tracta de dos eixos units, com hem vist, des de fa dècades. Això no obstant, tal com reconeix l'autor Neil Strauss, realment s'ha escrit poc sobre la història de la música per a dibuixos animats perquè, fins fa poc, no es considerava un gènere per si sol (2002: 5). Aquesta afirmació es va fer l'any 2002 tot i que, recordem-ho, en realitat els dibuixos animats i la música es van unir per primer cop amb *Steamboat Willie* l'any 1928. Aquest curtmetratge es basa en imatges animades sobre les quals s'incorpora diversa música instrumental i efectes sonors. Segons Ross Care, quan els germans Warner van estrenar *The Jazz Singer* l'any 1927, l'intuïtiu Walt Disney va decidir pujar també al carro i va produir el

tercer curtmetratge del personatge Mickey, *Steamboat Willie*, el 1928, en què la música apareixia sincronitzada (2002: 21). *Steamboat Willie*, explica Care, incloïa només unes quantes paraules de diàleg i la major part de la pista sonora era una fusió entre música i efectes sonors molt ben sincronitzats que, segons l'autor, devien entusiasmar i delectar les primeres audiències en el cinema sonor. Dos anys més tard, el 1930, segons ens recorda Tietzen al seu llibre *The Musical World of Walt Disney*, la companyia Disney va produir el seu primer tema musical, *Minnie's Yoo-Hoo*, amb lletra escrita per Walt Disney i Carl Stalling (1990: 16). Finalment, cal recordar l'èxit del curtmetratge *Three Little Pigs*. L'èmfasi que es va posar a la música d'aquesta producció del 1933 va suposar un precedent sobre les possibilitats d'interacció entre música i animació en una pel·lícula, fet que influiria en el desenvolupament de posteriors films. Per exemple, l'equip de Disney va començar a escriure més lletres originals per a *Silly Symphonies* (Tietzen, 1990: 23, 30).

En aquells moments, els productors es van adonar de la gran importància que tenia la BSO per a una pel·lícula. Aquest podria ser considerat l'inici formal de la incorporació de bandes sonores a produccions animades (i amb lletra cantada pels mateixos personatges), en aquest cas curtmetratges, malgrat que la música es va incorporar per primer cop, com ja hem vist, amb *Steamboat Willie*. La diferència és que la música de *Steamboat Willie* era instrumental i, per tant, no calia traduir res en les exportacions del film a altres països, a diferència de *Three Little Pigs* (*¿Quién teme al lobo feroz?*). En aquest moment va aparèixer la figura del lletrista, és a dir, la persona encarregada d'escriure de nou les lletres de les cançons i, per tant, d'adaptar-les musicalment en altres idiomes. Explica Tietzen que, en el cas de *Snow White and the Seven Dwarfs*, Frank Churchill i Larry Morey van escriure les lletres

per a vint-i-cinc cançons, de les quals només se'n van incloure vuit a la pel·lícula i que es van convertir en uns grans èxits musicals que es podien sentir a tota hora a la ràdio (1990: 37). Pel que fa a aquestes cançons, Disney volia que desenvolupessin personatges i situacions i que avancessin la trama, en lloc de ser interludis inserits aleatòriament en la pel·lícula. La música, en forma de música vocal combinada amb instrumental, adquiria una dimensió diferent en comparació amb la música d'anys enrere. Això no obstant, les lletres de les cançons de Disney estaven escrites pels mateixos membres de l'equip d'animadors i no va ser fins a *Cinderella* (1950) que la companyia no va buscar un equip extern de persones encarregades de dur a terme aquesta tasca. L'any 1960, Disney va portar al seu estudi els germans Sherman (Richard M. i Robert B. Sherman) per escriure lletres de cançons, els quals formarien el primer equip de lletristes en plantilla de la factoria (Tietzen, 1990: 89, 123). Tietzen explica, també, que tant els compositors com els lletristes no van escriure mai cap cançó pel fet de fer una cançó i prou, sinó per crear una part integral de la pel·lícula, i que el fet que esdevinguessin èxits populars, de vegades inesperats, va suposar un afegit a tot plegat (1990: 149).

Chion també fa referència als dibuixos animats com a camp deixat de banda per part de la història "seriosa" del cinema, tot i la seva gran importància (1997: 99). En aquest punt, Chion parla del terme "síncresi", que descriu com a "associació psicofisiològica automàtica entre un fenomen sonor i un fenomen visual concrets, només pel fet de la seva sincronia, i independentment de la seva "versemblança" i de la seva relació mútua". Chion considera que la síncresi permet que qualsevol creació soni a un mateix ritme. Aquest, diu, és el descobriment permès pel cinema "sincronocinematogràfic" i magnificat per pel·lícules d'animació produïdes per Walt

Disney, i pren com a exemple clau de cinema musical el llargmetratge *Fantasia*, de 1940, del qual parlarem més endavant.

El director cinematogràfic Shamus Culhane creu que la música és un adjunt natural per a l'animació, però que té els seus propis esculls (1988: 256). Per exemple, un anunci de televisió o un curtmetratge d'un minut o de trenta segons poden tenir, segons Culhane, un bon resultat amb una sola partitura des del començament fins al final, però considera que això es pot convertir en un autèntic desastre si es fa servir, per exemple, la mateixa tècnica amb una sola sintonia d'inici a final en un especial de mitja hora de durada o, pitjor encara, en una pel·lícula de dibuixos animats. Com a exemple de desastre, posa *Raggedy Ann and Andy* (1941), produïda per Fleischer Studios/Famous Studios, on hi ha diferents cançons que es barregen de manera incongruent, cosa que provoca que la música arribi fins i tot a molestar a l'audiència. Tot això, diu, trenca el ritme de la pel·lícula. Per tant, Culhane enumera alguns consells per incloure cançons en una pel·lícula d'animació (1988: 259). Entre ells, no tallar la música sempre en el moment exacte en què comença o acaba una escena, ja que resulta molt mecànic. També, creu que és important que la música mai no se sobreposi a la veu de l'artista que canta. Com a exemples de control acurat de les veus de les veus i els instruments, posa *Snow White and the Seven Dwarfs*, obra mestra del gènere i punt de partida dels llargmetratges en color amb música cantada. Tanmateix, Culhane considera que gairebé totes les cançons de Disney són un exemple impecable de control del so.

Culhane considera, també, que la inclusió de cançons en una pel·lícula d'animació pot provocar insatisfacció entre l'audiència si aquestes cançons estan escrites al guió sense tenir en compte si interrompen o no el desenvolupament de l'argument (1988: 92-93). Creu que, per evitar-ho, cal unificar la història i les cançons perquè els cantants puguin fer la seva feina sense interrompre l'acció, per fer-la avançar. Com a exemple d'obra d'art en aquest sentit, cita *Snow White and the Seven Dwarfs*, ja que opina que, en cap moment de la pel·lícula, l'audiència no té la sensació que s'ha tallat el fil argumental quan s'ha inclòs una cançó en una escena determinada (anteriorment hem fet referència a aquest llargmetratge animat com a punt de partida dels llargmetratges sonors i en color que van començar a incloure música vocal).

Goldmark i Taylor afirmen que la música dels dibuixos animats cada cop es veu més com un art independent, diferent d'altres músiques cinematogràfiques (2002: xiii-xiv). Segons ells, aquest tipus de música simplement havia de comunicar més que les pel·lícules no animades. De totes maneres, creuen que és massa simplista descriure la música dels dibuixos animats com la creació d'una versió musical de la història, i citen famosos compositors com Carl Stalling o Scott Bradley, els quals no es van limitar a narrar musicalment cada episodi per al qual componien, sinó que van afegir emocions i impactes en les escenes. La música en animació no només afegeix vida als dibuixos animats, sinó que els porta a l'extrem. En aquest punt, recordem una de les cites més famoses de Walter Elias Disney, qui afirmava que "és força divertit fer l'impossible". Disney sempre va creure en el poder immens de l'animació i en la diversió que aquesta proporciona a l'audiència i, també, als seus creadors.

Valls Gorina i Padrol afirmen que el film de dibuixos animats necessita i exigeix l'element sonor “resultant de la seva trepidant acció” com a quelcom imprescindible de la seva realització (1990: 40). La pel·lícula de dibuixos animats, diuen, a causa del context que normalment informa de la seva acció, demanava a crits la presència de la música, però no com a complement sinó com a conseqüència de la seva operativitat. Ambdós autors consideren que la música en el gènere dels dibuixos animats *no ha de* suggerir, sinó que ha de col·laborar amb la imatge, de la qual transcendeix el potencial sonor que té empresonat, i la partitura de la qual es converteix en un agent alliberador (1990: 45).

Jerry Beck, a qui ja hem fet referència en el capítol anterior, creu que la música i l'animació tenen una relació simbiòtica (2004: 280-281). Beck cita els Fleischer Studios com uns dels primers que van explorar aquesta unió en el cinema amb *Screen Songs* (1929-38), una sèrie amb adaptacions animades de cançons populars. També fa referència a una màquina de tocadiscs que van inventar els francesos durant la dècada dels anys cinquanta del segle passat i que tocava clips de pel·lícules musicals, la qual es va estendre arreu, també als EUA des de mitjans dels anys seixanta. En aquesta dècada, precisament, la música pop començava a créixer i la millor manera que tenien els grups per promoure els seus treballs musicals era el cinema. No va ser fins al 1981 que la cadena nord-americana MTV, dedicada exclusivament a l'emissió de videoclips, va estrenar el primer videoclip a la televisió, *Video Killed the Radio Star*, del grup The Buggles. A partir d'aquell moment, molts vídeos musicals utilitzarien l'animació, parcialment o total, en lloc d'imatges reals com, per exemple, *Money for Nothing* del grup Dire Straits l'any 1985, o *Dear Jessie* de la cantant Madonna, el 1989. Tanmateix, amb el pas del temps, la moda

d'incloure animació als videoclips musicals va anar a la baixa, tot i que encara és present.

Efectivament, animació i música van agafades de la mà. Són dos elements que, des de finals dels anys vint del segle passat, han evolucionat i s'han mantingut sense gaire problemes fins avui dia, per la qual cosa s'ha produït un efecte de "familiarització" amb aquest conjunt de dos elements per part del públic. Possiblement se'ns faria estranya o curiosa la visualització d'un llargmetratge animat sense música, sigui aquesta instrumental, amb lletra, de fons, cantada pels mateixos personatges o inclosa als crèdits inicials o finals. El fet que estiguem familiaritzats amb les pel·lícules animades amb música ens crea unes expectatives prèvies al visionat que podrien interferir en la interpretació i l'opinió final sobre la producció.

2.5. El musical

La musicòloga Matilde Olarte Martínez dedica un article a parlar del musical, el qual defineix com un gènere ambivalent perquè, d'una banda, és atractiu i, de l'altra, és una forma reflexiva que sustenta les parts narratives en els números musicals (essència d'aquest gènere i que el diferencia de la resta) (2005: 101). Vegem, però, com diferencia Olarte el musical d'altres gèneres musicals.

L'autora explica que, generalment, se sol identificar de manera errònia el gènere del musical amb les comèdies musicals, pel·lícules en què la trama, normalment simple i frívola, interromp el seu discurs narratiu amb fragments musicals que després seran l'element comercial que aporti beneficis econòmics a la productora de la pel·lícula (2005: 102). En canvi, comenta, els musicals es caracteritzen pel control estricte de

la narració, un element indispensable per situar i enquadrar els números musicals. Olarte considera que existeixen dos elements propis d'aquest gènere: el número musical i les lletres de les cançons. Creu que les lletres popularitzen les pel·lícules musicals i que solen procedir d'antecedents teatrals, un musical anterior⁶ i es reutilitzen per convertir-se en cançons de referència. Tanmateix, hi ha musicals que utilitzen cançons amb lletres escrites expressament per a la pel·lícula i que no són reutilitzades de produccions anteriors, així com musicals que utilitzen lletres de cançons procedents d'artistes i grups musicals coneguts, com ja veurem.

A l'hora de classificar el gènere del musical, Olarte fa una triple diferenciació: el "musical dins del musical", el "conte de fades" i el "musical populista" (2005: 106). En el primer grup, l'argument està protagonitzat per artistes. Són temes diegètics i es poden reutilitzar cançons anteriors. Un exemple podria ser *The Jazz Singer* (1927), conegut també per ser el primer musical cinematogràfic (Di Giovanni, 2008: 297). En el segon grup, el "conte de fades", la utopia és la reina de la narració, i els protagonistes viuen finals feliços. La diègesi, en aquest segon grup, fa que els intèrprets cantin sense orquestres, i l'expressivitat està, aparentment, més accentuada. Aquí, segons Olarte, hi inclouríem les produccions de Walt Disney, com podrien ser *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). Finalment, en el tercer grup, hi trobaríem una temàtica més propera, i els protagonistes són persones corrents, amb vides normals, i sobre els quals es pot escriure una comèdia, un drama o moltes més variants; un exemple d'aquest tercer grup seria *Moulin Rouge* (Luhrmann, 2001). Aquesta classificació del musical és tinguda en compte posteriorment.

⁶ Cal tenir en compte, tanmateix, que hi casos que funcionen a la inversa, com *Shrek*, ja que el musical va ser posterior a la pel·lícula.

El llargmetratge i musical de Walt Disney *Fantasia*⁷ (1940) potser ha estat l'intent més ambiciós de la història del cinema (d'animació o d'un altre gènere) per integrar la música clàssica en aquest mitjà (Goldmark, 2005: 128). Walt Disney va dir textualment de *Fantasia*: "We are picturing music. This music is not serving as background to a picture". Imaginem-nos, a partir d'aquesta cita, la importància que donaven a la música per davant d'altres elements de la pel·lícula. Segons Goldmark, *Fantasia* es diferencia en dues coses dels dibuixos animats com, per exemple, els de Warner Bros.: l'origen (companyia Disney) i la durada de la pel·lícula. Tenint en compte aquests dos factors, la pel·lícula es va convertir en un referent. Segons l'autor, el que va intentar Disney amb *Fantasia* va ser protegir la música clàssica de la degradació que li produïa la cultura popular, és a dir, mantenir-la viva entre les audiències.

De fet, el cinema musical s'ha imposat sempre arreu, tot unint la paraula, el cant, l'instrument i la dansa (Chion, 1997: 292). A partir d'aquesta afirmació de Chion, veiem que aquest afegeix un quart element, la dansa, als tres elements als quals hem fet referència anteriorment. En aquest gènere cinematogràfic, on Walt Disney va tenir un paper molt destacat, Chion afirma que la cançó (entesa com a música vocal) humanitza els personatges, ja que els dona paraula i música, i atorga a la pel·lícula una espècie d'universalitat. No seria el cas de *Fantasia*, on la música és bàsicament instrumental, però sí de les pel·lícules del nostre corpus. També van ser instrumentals, com ja sabem, les *Silly Symphonies* de l'any 1929, les quals van ser els films musicals per antonomàsia i un clar exemple de síncretisme (vegeu pàgina 132) (Chion, 1997: 99). En alguns curtsmetratges de *Silly Symphonies*, només se sent

⁷ Se'n va fer una nova versió l'any 2000: *Fantasia 2000*.

música instrumental, com a *Skeleton Dance*, del 1929. En canvi, ja al 1933, veiem els tres porquets cantant “qui té por del llop ferotge”, i en color. Els separen només quatre anys però tècnicament hi ha un pas de gegant entre l'un i l'altre. Com ja veurem després, encara ara els personatges són sovint els encarregats de cantar cançons.

Elena Di Giovanni, de la Universitat de Macerata, escriu un article sobre estratègies i eleccions de traducció de cançons (conceptes dels quals parlarem àmpliament), tot centrant-se en la pel·lícula musical. Di Giovanni explica que malgrat que la majoria de crítics i acadèmics interessats en els estudis de cinema normalment han deixat arraconat el musical i el seu valor artístic o sociocultural, els qui han explorat aquest gènere popular sempre han afirmat la necessitat de veure-hi més enllà de la seva superfície cridanera per revelar una textura subjacent complexa i formada per múltiples capes (2008: 295-296). En aquest article, l'autora para especial atenció a les fronteres lingüístiques i culturals del musical cinematogràfic per detectar on es produeixen les pèrdues, quins elements es mantenen, quins romanen intactes i, fins i tot, què s'altera a través de la traducció, de manera evitable i inevitable (en el marc del gènere musical a Itàlia).

Per la seva banda, Marta Mateo, de la Universidad de Oviedo, parla dels musicals en un article sobre els musicals angloamericans als teatres espanyols (2008: 320). Els compara amb les òperes per la importància que se'ls atribueix com a gèneres musicals, però al mateix temps els diferencia per diversos motius. En primer lloc, per la seva qualitat musical i artística divergent; en segon lloc, per la presència de diàleg parlat als musicals, combinat amb diàleg cantat. També, considera que els musicals

són més realistes pel que fa al paper del cantant i, en aquest sentit, més propers a les produccions (convencionals) d'obres teatrals. Finalment, els diferencia per la seva traducció, molt més present de forma cantada als musicals en comparació amb l'òpera.

2.6. Gèneres musicals

Pel que fa als gèneres musicals incorporats en una pel·lícula, aquests poden ser molt diferents, especialment segons l'època de producció d'aquesta. Com ja hem vist, en els inicis del cinema d'animació s'incorpora especialment música clàssica o orquestrada, mentre que a partir dels anys cinquanta i seixanta del segle XX, es posa de moda la música pop i, també, el rock pren el relleu o el comparteix amb el jazz o l'òpera, tot i que al principi aquests gèneres musicals van ser molt mal considerats, especialment pels grans compositors de música clàssica del moment.

Pel que fa al jazz, un dels gèneres amb més acceptació entre els productors d'animació (com ja es va comprovar amb el títol *The Jazz Singer*), Jake Austen explica que entrar en el món del jazz equivalia a entrar en un món negre, perillós i agosarat (2002: 65). Un exemple d'això el posa en els dibuixos animats protagonitzats per Betty Boop, amb unes lletres no aptes per a menors, amb referències clares a les drogues dures i al sexe. Els creadors de Betty Boop, els germans Fleischer, eren uns transgressors visuals perfectes, qualitat de la qual eren plenament conscients, segons postula Austen.

Com ja hem vist, la música va acompanyar el cinematògraf quan, en primer lloc, els músics i, després, orquestres i gramòfons, interpretaven cançons, tot aportant a les

imatges un sentit còmic, dramàtic o romàntic. Tanmateix, la pel·lícula *The Jazz Singer* va ser, el 1927, la primera pel·lícula sonora considerada com a tal, i inclou cançons instrumentals i cançons cantades pels protagonistes. Com a curiositat, la versió traduïda a l'espanyol està subtitulada però les cançons es deixen en versió original i sense subtitular. Ja hi havia hagut altres curts que incloïen petits fragments musicals, però *The Jazz Singer* va ser l'exemple a seguir. Segons Chion, aquesta producció va ser tan exitosa pel fet d'haver alternat la fórmula del cinema mut (rètols i música simfònica prèviament enregistrada) amb un cert nombre de cançons o cants religiosos sincronitzats, audibles i integrats en l'acció (1997: 76).

Retornant a la música clàssica, ningú no nega la importància que aquesta ha tingut en el cinema d'animació. Moltes persones deuen conèixer cançons clàssiques d'autors reconeguts gràcies a episodis de dibuixos animats emesos per televisió, però hi ha més gèneres a part de la música orquestral i clàssica, perfectament combinables entre si. Un exemple de la importància de la música clàssica en llargmetratges d'animació, el donen Valls Gorina i Padrol quan parlen de la música clàssica que va acompanyar pel·lícules com *Fantasia* (1940), composta per Bach, Stravinsky o Beethoven, entre d'altres (1990: 41). També parlen del canvi de tendència que es va produir en dècades posteriors, a partir de la incorporació de la música pop i rock al cinema, com ja hem comentat.

La dècada dels anys trenta va veure l'enlairament de la música cinematogràfica tal com l'entendem actualment: partitures melòdiques amb temes destacats per als personatges, preferència per l'orquestra simfònica, acompanyaments específics de determinades situacions o tòpics, i recursos típics del postromanticisme i de la

música operística. Arribats a aquest punt, tinguem novament en compte les diferències que hi ha entre la música instrumental i la vocal i, també, entre cinema d'imatges reals i cinema d'animació, ja que es poden incloure cançons en les produccions de manera molt diversa tenint en compte aquestes característiques. Més endavant veurem com les pel·lícules animades no recorren únicament a l'orquestra simfònica, sinó a cançons de cantants pop i rock coneguts, especialment en les últimes dècades, i com en alguns casos es creen cançons específiques per a la pel·lícula i per als personatges.

Valls Gorina i Padrol citen l'any 1968 com l'any en què va començar una crisi que ells consideren lamentable pel fet que els films van prescindir totalment de la BSO o bé la van substituir per cançons de moda o temes musicals que no tenien cap relació amb les imatges de la pel·lícula (1990: 193-196). Enumeren diferents causes d'aquesta crisi, totes elles molt diferents (però relacionades amb la popularització de la música moderna per sobre de la clàssica), entre les quals hi ha el sorgiment de la banda The Beatles, el naixement de pel·lícules sobre concerts de rock o intèrprets pop (altrament anomenats *rockumentals*) la influència d'Elvis Presley o, fins i tot, esdeveniments històrics com la guerra del Vietnam o la revolució estudiantil del maig del 1968. Creuen que, amb això, va arribar una època en què es va substituir la partitura dels films per una sèrie de cançons o temes col·locats "sobre" les imatges per infondre'ls més importància, però sense cap relació amb elles. Segons Valls Gorina i Padrol, són les exigències que imposa el "cinema modern".

Altres autors també han parlat d'aquesta crisi. D'una banda, Austen diu que va ser l'any 1965 quan, de manera inevitable, van passar a dominar el món de la música

grups com els Rolling Stones, sonaven arreu les cançons de Ramones i, fins i tot, el grup The Beatles va arribar a tenir els seus propis dibuixos animats (2002b: 177). D'altra banda, segons explica Chion, als EUA, la música en el cinema va patir una profunda modificació en el so, ja que la sonoritat fosa i global fins llavors adoptada per la majoria de països va ser substituïda per "estridències" de metalls, repics de percussió o murmurs de veu amb la boca tancada, entre d'altres (Chion, 1997: 144). Possiblement sigui cert que la inclusió d'un gènere musical o un altre en un mitjà audiovisual depèn de diversos factors, entre ells les preferències musicals de la societat del moment, la filosofia dels creadors o, fins i tot, els mitjans econòmics de què es disposi. Però la posició de rebuig de la música pop/rock que comenta Chion, altrament, potser és massa subjectiva, a diferència de les consideracions de Tony Thomas, qui també creu que no és important si la música d'una pel·lícula és música pop o música d'orquestra, ja que qualsevol gènere musical pot funcionar si aquest és compatible amb la naturalesa de la pel·lícula (Thomas, 1997: 13). Per tant, per saber si una música és compatible o no amb una pel·lícula, cal saber si la funció de la primera és complementar la segona, si es pretén potenciar l'abast emocional de la producció o bé si es vol contribuir a la cohesió fílmica. De fet, Thomas s'acaba preguntant si la música realment significa alguna cosa per si mateixa. Recordem en aquest punt la visió de Gértrudix sobre les funcions de la música a la pàgina 109.

Segons Carlos Colón, els compositors rock/pop dels seixanta i setanta es van limitar en gairebé tots els casos a afegir música a les imatges (1993: 55). Es va aconseguir, d'aquesta manera, el que ells consideren "la màxima aberració anticinematogràfica": la moda d'aturar l'acció per incloure una cançó completa, aliena a l'ambient i a les necessitats dramàtiques del film. Una moda que, segons ell, va reaparèixer amb la

introducció del videoclip musical. Tanmateix, Colón subratlla la interessant aportació directa del rock i el pop al cinema amb la reincorporació durant els anys vuitanta i noranta de grans autors i intèrprets com, per exemple, R. Newman o J. Jackson.

Pel que fa al cinema d'animació, Neil Strauss comenta que la música per a dibuixos animats és bàsicament un acompanyament orquestral o instrumental, a diferència de les cançons *circle-of-life* de Disney, els èxits pop que omplen algunes pel·lícules de grans pressupostos i les paròdies iròniques com *The Simpsons* (2002: 5). Ens aturem en aquesta afirmació, quan Strauss fa referència a les cançons que ell anomena "*circle-of-life songs*". *Circle of Life* és la cançó introductòria de la pel·lícula *The Lion King* (1994), composta pel cantant i compositor Elton John i que, en la versió doblada en espanyol, està traduïda com a *Ciclo de la vida* i cantada per Tata Vega. Però per què Strauss va triar aquesta cançó per parlar de les cançons de Disney en llargmetratges animats, quan s'hi incloïen des de feia gairebé sis dècades, concretament des que es va estrenar *Snow White and the Seven Dwarfs* l'any 1937? Quines característiques veia Strauss en *Circle of Life* per fer aquesta afirmació? Potser hi va veure una relació amb l'èxit de recaptació a les taquilles dels cinemes, o potser ho destacava per la qualitat de la cançó. Podríem trobar una possible explicació d'això amb Ross Care, qui explica que *The Lion King* va marcar una altra fase de la música de Disney en la qual estrelles del pop de gran èxit i àmplia experiència com Elton John, Sting o Phil Collins creaven les cançons de pel·lícules d'animació a final de la dècada dels noranta i també a partir del canvi de mil·lenni (2002: 36). Tanmateix, Care fa referència al cantant Roger Miller com a primer experiment d'inclusió de cantants coneguts en el cinema l'any 1973 amb la pel·lícula

Robin Hood, així com a Barry Manilow i Billy Joel amb *Oliver and Company* el 1988, i deixa clar que no es tracta de cap invent dels anys noranta.

2.7. Veus (cantants) famoses

És una pràctica habitual als EUA, país del qual provenen la majoria de les pel·lícules d'animació més taquilleres, que veus famoses facin el doblatge dels personatges com a reclam comercial. Entre aquestes veus famoses, hi podem trobar actors com Robert de Niro o Eddie Murphy, o cantants com Madonna. També sol passar que els animadors creïn personatges després de decidir quina serà la seva veu, com és el cas de Robert de Niro a *Shark Tale*, on el tauró per al qual posa la seva veu s'assembla físicament a l'actor de carn i ossos. Fins i tot s'hi poden veure exemples d'intertextualitat, com en el cas d'Antonio Banderas a *Shrek*, amb clares referències al Zorro.

En el cas de les versions doblades en altres llengües, concretament en el cas de l'espanyol, hi ha actualment una tendència de recórrer a veus d'humoristes com, per exemple, a la pel·lícula *Shrek* amb les veus de Cruz y Raya. D'aquí es desprèn, per tant, que sovint es fa servir el mateix recurs en les versions doblades en altres idiomes per aconseguir també aquest efecte d'atracció comercial entre l'audiència. Tanmateix, en altres casos, com és el cas del català, no és gaire habitual incloure veus famoses en les versions doblades, sinó que es recorre normalment a les veus d'actors i actrius de doblatge del nostre país, com podria ser la coneguda veu d'Eduard Farelo.

També es recorre a veus famoses per cantar les cançons de les pel·lícules d'animació que n'inclouen, però solen ser veus de cantants professionals i, de vegades, d'actors o actrius, com ja veurem més endavant en alguns exemples, també com a reclam comercial i, en aquest cas, per oferir una bona qualitat musical a la pel·lícula. L'escriptor Germán Cáceres, tot fent referència a *Tarzan*, pel·lícula animada de la companyia Walt Disney del 1999, dóna importància al fet que va ser el famós cantant solista Phil Collins el compositor i la veu de les cançons (2004: 26). Considera que és un gran complement de l'estil de la pel·lícula, marcada per una visió edulcorada i sentimental de la realitat (segons l'autor, un defecte crònic de la companyia), amb trets caricaturescs d'homes i animals (2004: 77). Cáceres afirma que les cançons de Collins irrompen de manera natural, a la manera de les comèdies musicals i, en definitiva, en destaca les cançons. Però, a part de Collins, hi ha més artistes que participin en les bandes sonores de les pel·lícules d'animació produïdes als EUA dels últims anys? Vegem-ho.

2.7.1. Les veus famoses de Disney, DreamWorks i Warner Bros.

Fem un repàs de les col·laboracions dels últims anys en els tres estudis d'animació tractats en aquesta tesi doctoral: la companyia Disney, Warner Bros. Pictures i DreamWorks SKG. Com ja hem dit, Collins va ser la veu (cantant) famosa de *Tarzan*, però també ho va ser a *Brother Bear* (2003), on també va col·laborar Tina Turner. Altres veus famoses que han participat en la BSO de pel·lícules animades d'aquesta companyia han estat, entre d'altres, Eddie Murphy, Christina Aguilera i Stevie Wonder a *Mulan* (1998), Vanessa Williams i Joan Secada a *Pocahontas* (1995), Elton John i Hans Zimmer a *The Lion King* (1994), Céline Dion a *Beauty and the Beast* (1991) i Robin Williams a *Aladdin* (1992) i *Finding Nemo* (2003).

Quant a les veus cantants famoses dels últims anys de la companyia Warner Bros. Pictures, destaquen les de Britney Spears o Christina Aguilera a *Pokémon: The First Movie* (1999), les paròdies que canten els mateixos creadors i productors de la sèrie *South Park*, Trey Parker i Matt Stone, d'algunes cançons de Disney a *South Park: Bigger, Longer & Uncut* (1999) i, per últim, la inclusió de cançons de (i/o cantades per) Beach Boys, Prince, Gia Farrell, Pink, Jason Mraz, Robin Williams i Nicole Kidman a *Happy Feet* (2006).

Finalment, pel que fa a DreamWorks, cal destacar les col·laboracions de Whitney Houston i Mariah Carey a *The Prince of Egypt* (1998), Smash Mouth i Eddie Murphy a *Shrek* (2001), Bryan Adams a *Spirit: SC* (2002) i, especialment, la gran quantitat de veus famoses que apareixen a la pel·lícula *Shark Tale* (2004): Ziggy Marley, Christina Aguilera, Justin Timberlake, Timbaland, Will Smith, Mary J. Blige, The Pussycat Dolls o Hans Zimmer.

2.8. Conclusions

En aquest capítol hem parlat de la influència de l'element musical en el cinema a partir d'alguns estudis realitzats sobre aquesta qüestió des de la perspectiva dels *film studies*. Hem parlat de la influència de la música en el setè art, de com s'hi va incorporar per primera vegada, i com s'ha desenvolupat fins avui dia. La música és un art que es percep de manera subjectiva, a partir de les imatges que es veuen i de les experiències pròpies dels espectadors. Les seves interpretacions són infinites i les seves funcions principals solen estar dividides en dos grans grups: la funció narrativa o diegètica i la funció contextual o extradiegètica, amb casos ubicats entre ambdues funcions.

Com a resum, a continuació presentem una taula que recull les possibles funcions de les cançons dins del cinema d'animació 1) tenint en compte aquests dos grans grups dels quals han parlat diversos autors; 2) descartant les qüestions tècniques com, per exemple, evitar sorolls durant la projecció, i 3) tenint en compte que hi ha zones frontereres amb funcions mixtes. Alguns dels següents exemples, a més, són extrapolables a altres gèneres audiovisuals.

FUNCIÓ DIEGÈTICA O NARRATIVA	FUNCIÓ EXTRADIEGÈTICA O EMOCIONAL
Enllaça escenes i, per tant, evita trencaments argumentals, sovint a través de la paràfrasi	Es condueixen les expectatives de l'audiència
Fa de narració en veu en off, especialment quan els personatges no canten	Es realcen emocions (tristesa, alegria, por...)
Dóna veu als personatges, si aquests canten	S'evocuen records i es destaquen coneixements previs o enllacen referents culturals (intertextualitat)
Humanitza personatges	S'emfasitza la percepció visual
Crea una associació entre la cançó i el cinema d'animació per a tots els públics a partir del seu ús freqüent	S'aporta credibilitat a la història i als personatges
Emfasitza accions (persecucions, fugides, etc.)	Aporta tocs d'humor
Aporta intertextualitat, tant per al públic infantil com per al públic adult	Dóna la sensació que el producte està ben acabat
Dóna la possibilitat de conèixer referents culturals de la cultura original si en la seva traducció no s'han domesticat	Marca la ideologia de l'estudi o el productor, així com la ideologia del país d'origen (cultura original)
Aporta detalls	Ajuda a descriure el caràcter i el físic dels personatges
Complementa diàlegs i imatges com a tercer element bàsic del conjunt	Fa d'element associatiu entre personatges, escenes, contextos o accions determinades.

Taula 2. Funcions de les cançons en el cinema d'animació.

A part de les funcions de la música en el cinema, hem vist la seva evolució des dels seus inicis (quan aquesta era bàsicament instrumental i acompanyava la narració visual de la pel·lícula) i hem parlat de la introducció de lletres a partir de la segona meitat dels anys trenta del segle XX, ja que aquestes aconseguien intervenir en la narració (tot i que no s'ha abandonat mai la música purament instrumental). Avui dia, la majoria de produccions animades vénen acompanyades per cançons, encara que sigui en els crèdits finals, com a *Finding Nemo*. Solen ser d'estil pop i/o rock i solen estar cantades per artistes reconeguts que aprofiten per fer promoció de la seva música. Al seu torn, el fet que artistes famosos del moment participin en les bandes sonores és un afegit a la promoció del film. Una altra opció, però, és recórrer als mateixos cantants per al doblatge, com ha fet Disney els darrers anys amb la cantant Gisela en les versions en català dels seus contes de fades duts a la gran pantalla.

Finalment, destaquem la qüestió de les BSO que es comercialitzen com a producte paral·lel en forma de CD. Efectivament, hem vist com algunes bandes sonores inclouen totes les cançons que apareixen a la pel·lícula però, en canvi, també hi ha discogràfiques que les omplen de cançons diverses, algunes d'elles no incloses a les pel·lícules. Això sol ser un reclam comercial perquè, en si, potser aquella pel·lícula no conté molta quantitat de música però a les productores els interessa molt vendre-la. La música pot estar arranjada únicament per qüestions comercials (Kalinak, 1992: 17).

3. La traducció de cançons i l'adaptació musical

By investigating the role played by translation in the context of musical performances, we can enrich our understanding of what forms translation can take and how it may relate to other forms of expression. (2008: 187)

Şebnem Susam-Sarajeva
Traductora i traductòloga

La recerca en teoria i anàlisi pràctica de la traducció de cançons i l'adaptació musical no ha estat un terreny gaire explorat. Això no vol dir que cap expert no hi hagi parat mai atenció, sinó simplement que no s'hi ha aprofundit prou en comparació amb altres modalitats de traducció que la traductologia potser ha subratllat més. Segons el professor Johan Franzon, professor de la Universitat de Hèlsinki, fins ara tan sols s'ha estudiat amb certa constància el paper de la traducció a l'òpera, i els autors que més n'han parlat són Ronnie Apter (1985), Dinda Gorfée (1997) i Peter Low (2003) (Franzon, 2008: 373-374). A part d'aquestes investigacions sobre el fet de traduir per a l'òpera, el buit que queda és molt profund. Tenint en compte aquest gran "forat negre" en el camp de la recerca en traducció de cançons i adaptació musical, especialment en l'àmbit de la traducció audiovisual i, sobretot, pel que fa a les pel·lícules d'animació, plantegem els següents objectius per a aquest capítol:

1. Revisar la recerca feta sobre traducció de cançons i adaptació musical.
2. Definir els conceptes de "cançó" i "cantabilitat".
3. Fer una anàlisi del llenguatge verbal *versus* el llenguatge no verbal de les produccions animades musicals.

4. Revisar la història del doblatge de cançons en animació i de les primeres importacions de produccions nord-americanes en el nostre país.
5. Diferenciar els tipus d'audiències del cinema d'animació.
6. Destacar la importància de les veus famoses en les cançons del cinema d'animació tant en les llengües originals com en les llengües meta.
7. Analitzar diferents estratègies i eleccions lingüístiques i extralingüístiques en la traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical.

En aquest capítol també coneixerem l'opinió d'especialistes de la traducció, adaptació i/o doblatge de cançons en pel·lícules d'animació, però no s'ha inclòs aquest objectiu com a objectiu secundari dins d'aquest capítol, ja que es considera com a objectiu primari de la tesi doctoral (vegeu pàgina 29).

3.1. Recerca en traducció de cançons i adaptació musical

S'han fet molts estudis i s'han presentat moltes comunicacions, tant en congressos nacionals com internacionals, sobre diversos punts relacionats amb la traducció audiovisual: subtitulació per a persones sordes, audiodescripció, audiències, localització de videojocs, didàctica de la traducció audiovisual, sincronització labial en el doblatge, *voice-over* i traducció de documentals, censura, sobretítols en l'òpera, estratègies de traducció en pel·lícules de ficció i no ficció, oralitat o traducció del gènere en el cinema. Tanmateix, sembla que la traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical no siguin una branca que atregui gaire la recerca en traducció audiovisual, amb l'excepció dels sobretítols en l'òpera. A continuació presentarem l'estat de la qüestió, tot seguint un ordre temàtic més que no pas cronològic.

Marta Mateo, a qui ja hem mencionat al capítol anterior, afirma que els textos musicals no semblen haver atret tant interès en els estudis de traducció com ho han fet altres tipologies textuais com, per exemple, el cinema o la publicitat, que han captat molt l'atenció dels acadèmics des dels estudis de la traducció multimèdia (2008: 319). L'article de Mateo va sortir publicat l'any 2008 dins un monogràfic que es va convertir en una compilació de referència quant a traducció i música⁸. Aquest número especial de *The Translator* inclou articles que analitzen diferents aspectes relacionats amb la traducció de cançons i està editat per la traductora i traductòloga de la Universitat d'Edimburg Şebnem Susam-Sarajeva, autora de la cita que encapçala aquest capítol.

Certament, la traducció de cançons es pot estudiar des de molts terrenys acadèmics, quelcom que Susam-Sarajeva ens deixa clar en afirmar que la traducció i la música unides han demostrat ser un àrea fascinant per explorar, no només per traductors o acadèmics especialitzats, sinó també per investigadors en estudis de traducció, estudis culturals i estudis sobre els mitjans de comunicació i musicòlegs (2008: 187). Tanmateix, considera que el fet que en realitat es trobi una bibliografia escassa sobre traducció i música és perquè les investigacions sobre la recepció i l'impacte de la música de manera individual han demostrat ser atípiques o difícils de dur a terme i, també, perquè el poc interès en aquest camp fins ara es deu al fet que el material musical normalment s'ha considerat fora dels límits dels estudis de traducció, igual que passava amb la música i l'animació dins del món del cinema, com ja hem comentat anteriorment. Segons l'autora, mencionar la paraula "traducció" en un

⁸ També ha estat una obra de referència el recull d'articles a *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, llibre editat per Dinda Gorlée i publicat l'any 2005. Vegeu bibliografia.

context musical obre la capsula dels trons per a molts investigadors i professionals de la traducció (Susam-Sarajeva, 2008: 188-189).

Continuant amb Susam-Sarajeva, aquesta autora creu que les investigacions sobre música i traducció han quedat a la perifèria de la traductologia, malgrat l'augment de l'interès en la traducció audiovisual i l'expansió d'aquesta disciplina per incloure altres gèneres i mitjans no canonitzats. En tot cas, la recerca en aquest camp, afirma, s'ha centrat en la defensa de les estratègies pràctiques de traducció, en la pèrdua i la compensació i en la crítica general de la traducció, tot i que considera que seria interessant veure "com" s'hauria de fer la traducció i no tant "per què" s'ha fet d'una manera o d'una altra (2008: 190). L'autora afirma que, en els últims temps, ja s'han publicat articles que han plantejat certes preguntes:

- Qui canta el producte musical?
- Qui l'escoltarà?
- On apareixerà (CD, televisió o ràdio, actuació en directe)?
- Quants cops podrà escoltar la cançó l'audiència?
- Es canten les cançons només un cop i després s'inclouen en un CD?
- El producte final està pensat perquè el comprador el gaudeixi en comunitat o per a consum personal?
- La cançó és monolingüe, bilingüe o multilingüe?
- Quin serà el mode de traducció emprat, un text escrit o una versió per ser cantada?
- Es presentaran les lletres soles o aniran acompanyades d'imatges?
- La melodia serà exactament la mateixa que en la seva versió original?

- L'audiència ja coneix la versió original de la cançó?

Segons l'autora, les preguntes que ens podríem plantejar realment són infinites i, sortosament, tot just ara la investigació en traducció i música ha començat a parlar de les pràctiques implicades en aquest procés (2008: 191). Susam-Sarajeva demana que s'estudiï la traducció de cançons des de noves perspectives: qui tradueix les cançons, què es tradueix primer i per a qui i, també, per què es prenen certes estratègies i decisions en el procés de traducció i de quines es tracta (2008: 195). De totes les qüestions que es demana Susam-Sarajeva, ens interessen especialment les relacionades amb el procés de traducció de cançons i adaptació musical, les audiències (destinatari), així com les llengües en què es canten les cançons i la necessitat de traduir-les, la modalitat de traducció emprada i la relació entre text cantat i imatge. Cal no oblidar, tampoc, la intertextualitat d'algunes cançons i la influència del fet de conèixer una melodia prèviament al visionat d'una pel·lícula. Tindrem en compte els elements que menciona l'autora en aquestes preguntes (emissors, objecte i destinatari de la traducció) en l'anàlisi de les pel·lícules.

Per la seva banda, Franzon afirma que, fins fa poc, la traducció de cançons no va atraure gaire l'atenció en els estudis de traducció a causa del desconeixement general dels perfils professionals de les persones que tradueixen les cançons. De totes maneres, afirma, el fet que les cançons es tradueixin de diferents maneres, per a diverses finalitats i per a una gran varietat de mediadors, hauria de garantir investigacions concretes dins d'aquesta disciplina (2008: 374). Més endavant, reprendrem aquesta qüestió quan comentem les entrevistes realitzades a alguns professionals del sector de la traducció audiovisual.

Ignacio Pérez Álvarez cita la traductòloga Rosa Rabadán Álvarez (1991), qui, seguint Mayoral, Kelly i Gallardo (1988), situa la traducció de cançons dins l'apartat de traducció subordinada, ja que hi intervenen altres codis a part del lingüístic, com les imatges o la música (Pérez Álvarez, 2001: 570), elements que fan que la traducció en aquests casos tingui una forta dependència d'aquests codis i, per tant, que en quedi condicionada en major o menor grau. Sobre la qüestió de la subordinació que caracteritza la traducció audiovisual, també n'han parlat autors com Frederic Chaume, qui explica que el concepte de "traducció subordinada" es basa en l'argument que la traducció en els mitjans audiovisuals està subjecta i vinculada inextricablement a les imatges, fet que els traductors han de tenir en compte per produir una traducció coherent amb aquestes imatges, tenint en compte aspectes com el significat, l'espai, el temps o la sincronia labial en el cas del doblatge, per exemple (Chaume, 2013: 291). Finalment, Amparo Hurtado també classifica la traducció de cançons com una forma subordinada simple (de text oral a text oral) condicionada per l'adequació a compassos musicals i grups tonals (2001: 76).

Continuant amb Pérez Álvarez i amb les especificitats de la traducció de cançons, aquest considera que aquest tipus de traducció és una de les tasques més difícils amb què es pot enfrontar un traductor/adaptador, ja que hi intervenen també elements de la traducció poètica (2001: 570). També es planteja la necessitat que el traductor pugui ser també compositor i demana que aquest es documenti molt bé abans de traduir la cançó, ja que és una feina tremendament complexa. Ja veurem més endavant la diversitat d'opinions que tenen alguns traductors i lletristes professionals pel que fa al perfil ideal per dur a terme la traducció d'una cançó.

Altres autors que comparen la traducció de cançons amb traducció poètica són, en primer lloc, María del Mar Cotes Ramal, qui creu que la traducció de cançons és un tipus de traducció similar a la poètica pel fet que s'han de tenir en compte factors com la rima, el ritme i el nombre de síl·labes necessàries per a la durada d'una nota, entre d'altres, i defensa la necessitat de complementar els estudis traductològics amb estudis musicals (2005: 77-86). El segon autor és el professor Peter Low, de la Universitat de Canterbury, expert en traducció poètica i traducció de cançons, qui fa una breu però molt interessant reflexió sobre la traducció de cançons en general al seu article sobre traduccions "cantables". Afirmar que el procés de traducció de cançons conté dificultats específiques d'altres tipus de traducció, com la traducció poètica, teatral, fílmica o de còmics, tot i que també considera que la traducció de cançons també té altres dificultats pròpies no comparables amb altres tipus de traducció i que hem de tenir en compte com, per exemple, els ritmes o les notes (2003b: 87).

A un altre article, Low estudia la traducció de textos poètics que s'han utilitzat com a base per als *lieder* o cançons romàntiques, com per exemple els poemes de Goethe musicats per Schubert (2003: 91-110). L'autor fa una reflexió sobre com es presenten aquestes cançons a un públic que no coneix la llengua i creu que, si no es traduïssin, es perdria tot el contingut textual i només arribaria el sentit musical més abstracte. Cito en aquest punt a Sigmund Spaeth, un autor molt anterior a Low que també caracteritza la traducció de cançons, tot afirmant que aquesta ha de tenir com a eix principal la configuració musical per davant de la metàfora o els jocs de paraules poètics, entre d'altres (1915: 291-298). Afirmar, per tant, que una traducció

literal mai no és possible ni desitjable i que el traductor musical ideal ha de ser no només lingüista, sinó també poeta i músic, tal com també defensa Cotes Ramal.

Finalment, quant a la comparació de la traducció de cançons amb la traducció poètica, A.H. Fox-Strangways considera, des d'un bon principi, que la traducció de cançons és un art que potser mai no ha rebut el prestigi que es mereix. Creu que el traductor ha de tenir la tècnica d'un poeta per tal de fer bé la seva tasca traductora (1921: 211-224). Aquest article de Fox-Strangways, juntament amb l'obra de Sigmund Spaeth, són força antics però en fem una referència expressa pel caràcter pioner de tots dos estudis.

3.2. La cançó i la cantabilitat

El compositor musical i teòric fílmic Michel Chion defineix la cançó com una forma musical que repeteix una tornada, una repetició textual que permet adaptar diferents paraules sobre la mateixa música a l'estrofa. D'aquesta manera, diu, es revela com a màgic i torbador el que és arbitrari i gratuït de la relació lletra/música, per oposició a la melodia contínua de l'ària de l'òpera o de l'estil wagnerià (1997: 287). També diu que la cançó és el símbol d'allò que, en cadascun de nosaltres, està lligat al més íntim del seu destí i emocions i que, alhora, és lliure, compartida i comuna. La cançó, segons Chion, a causa de la seva pròpia simplicitat, és l'element que queda gravat a la memòria i que s'associa per sempre amb un moment determinat de l'existència, per després tancar-hi aquest destí.

Pel que fa a la cançó dins del cinema, Chion afirma que aquesta representa el caràcter alhora efímer, particular i impersonal del *fatum* i creu que, precisament en el

cinema, el destí troba en la cançó un símbol particularment fort (1997: 288). Una altra definició de Chion és que la cançó és l'element simple i característic, símbol tancat en algunes notes i en algunes paraules, que pot passejar-se per tot el film ja sigui xiulada, taral·lejada, entonada amb o sense paraules, com a música de pantalla o de fons. La cançó, en el cinema, encarna el mateix principi de circulació (1997: 288).

Retornant amb què representa la música per a les persones, Susam-Sarajeva afirma que no hi ha cap "text" multimodal no religiós que emocioni tant com la combinació de lletres i música (2008: 188). L'autora explica que tots ens emocionem amb la música vocal (i, afegeixo aquí, també la instrumental) perquè aquesta forma una part intrínseca de les nostres vides, ens fa recordar moments de la nostra infantesa, relacions passades i familiars desapareguts amb molta facilitat, i actua com a testimoni de les diverses etapes vitals.

Per la seva banda, Johan Franzon defineix la cançó com una unitat formada per música i lletra (en què una s'adapta a l'altra), dissenyada per ser cantada, aquest últim un requisit que considera fonamental per obtenir una perspectiva funcional de la traducció de cançons (2008: 376). El que no té en compte Franzon amb aquesta afirmació, segons sembla, és la possibilitat de subtítular la cançó traduïda la qual, per cert, defineix com una "segona versió d'una cançó original que permet alguns valors essencials de la música original i/o les seves lletres i/o la seva interpretació per tal de ser reproduïda en una llengua meta".

A més, Franzon defineix el concepte de "singability" o "cantabilitat". Com a tal, afirma que es pot entendre de manera restringida, fent referència principalment a la

idoneïtat fonètica de les lletres traduïdes: que les paraules siguin fàcils de cantar segons unes notes determinades (2008: 374). Tot fent referència a Low, de qui tornarem a parlar més endavant sobre aquesta qüestió, Franzon afirma que el terme es pot emprar de manera més àmplia, per valorar tant les lletres originals com les seves traduccions (Low, 2005: 192-194) (Franzon, 2008: 373). L'autor explica que el concepte de "cantabilitat" és important de cara a la tasca del traductor encarregat de traduir una cançó, ja que aquest s'ha de plantejar d'alguna manera si el text meta ha de poder ser cantat. És a dir, si la idea és només entendre les lletres d'unes cançons cantades en una llengua original, per a la qual cosa és suficient una traducció en prosa, o bé si la cançó s'ha de cantar en una llengua meta, on cal observar la seva "cantabilitat". La pregunta que es fa Franzon és si el traductor haurà d'escollir entre ser fidel al lletrista o al compositor (2008: 374). Per acabar de glossar la recerca de Franzon, aquest menciona tres elements bàsics que formen una lletra cantable: el prosòdic (melodia entesa com a ritme, mètrica, entonació, accent, sons...), el poètic (estructura entesa com a rima, segmentació de versos, paral·lelisme i contrast, ubicació de paraules clau) i el semanticoreflexiu (expressió entesa com a història explicada, humor, personatges, descripció i metàfora) (2008: 390). La lletrista María Ovelar, des d'una perspectiva professional, explica que una de les prioritats del lletrista és precisament tenir en compte el sentit de cada estrofa, la rima, la mètrica, l'accentuació de cada línia melòdica i la sincronia labial dels personatges que canten (vegeu entrevista completa a l'annex 3.7 a la pàgina 460).

Tornant al concepte de "cantabilitat", si remuntem a principis del segle passat, Sigmund Spaeth ja va parlar en aquell moment de la traducció de cançons per ser cantades al seu article "Translating to music", publicat a *Musical Quarterly* (1915:

291-298). En aquesta publicació, Spaeth no es mostra gaire a favor del fet que es tradueixin cançons, ja que només defensa la traducció de cançons en un context educatiu, per tal d'ampliar la influència d'una òpera o d'una cançó. Cita les paraules d'un estudiós anònim que va comparar l'òpera amb un quadre tapat per un vel i que representava una llengua desconeguda. Aquest acadèmic es demanava per què no es descobria el quadre per tal de copsar la bellesa de les línies i els colors, per tal que aquests fossin més visibles. Spaeth, però, considera aquesta comparació una completa absurditat, ja que creu que si es compara l'òpera amb el quadre, la llengua en què està escrita aquesta òpera no representa una coberta externa, sinó les línies i colors amb què s'ha creat el quadre. Spaeth creu que la versió original de la cançó tindria la mateixa relació amb la versió traduïda en anglès que una fotografia o una litografia tindria amb la pintura original. Per tant, d'aquí conclou que la litografia i la fotografia tindrien un valor educatiu i didàctic important que cal no obviar, però creu que no es pot parlar del mateix, igual que no es pot parlar de versió original d'una cançó i la seva traducció. Fins i tot afirma que la traducció hauria de ser una còpia fidel i no una caricatura ridícula com sol ser normalment (recordem aquí que l'article va ser publicat l'any 1915). Spaeth creu que el traductor que s'enfronta a l'adaptació de cançons pot tenir moltes qualitats, però que mai aconseguirà unir l'original amb la seva traducció, ja que entre les dues versions sempre existeix un abisme que no es pot travessar.

Pocs anys després de les afirmacions de Spaeth, Fox-Strangways també parla de la traducció de cançons per ser cantades. Considera que la possible ignorància d'un idioma no és una barrera absoluta per poder entendre una cançó, ja que creu que es pot escoltar i gaudir d'una cançó en una llengua estrangera sense entendre'n cap

paraula, però reconeix que no es pot gaudir de la totalitat de la cançó: se'n manté la personalitat, però arriba a través d'un vel (1921: 211-224). La consideració de Fox-Strangways, per tant, entra directament en relació amb el debat actual sobre traduir o no traduir cançons que acabarem de tractar més endavant.

En aquest punt aprofitem per fer referència novament a Cotes Ramal, qui parla de les traduccions de cançons per ser cantades, en aquest cas les traduccions incloses al musical *Grease* (1978) (Cotes Ramal, 2005: 77-86). L'autora, qui també creu que la teoria de la traducció no s'ha centrat gens en la qüestió de la traducció de cançons, analitza algunes de les cançons d'aquest conegut musical i afirma que el doblatge de cançons aconseguiria una versió natural d'un musical perquè tota la trama es desenvoluparia en la mateixa llengua i no es necessitaria l'esforç afegit de llegir els subtítols. L'etern debat sobre doblatge o subtitulació es torna a obrir tot i que les característiques del gènere cinematogràfic estudiat en aquesta tesi doctoral (el cinema d'animació), així com les seves principals audiències (públic infantil i públic adult que l'acompanya), fan que prenguem el camí cap al doblatge. Hi farem referència en posteriors apartats.

Relacionant el concepte de cantabilitat amb la traducció, Low explica que els objectius generals d'una traducció cantable són quatre (2003b: 91):

1. El text meta ha de ser cantable.
2. El text meta ha de sonar com si la música s'hagués adaptat a ell, tot i que realment va ser composta per adaptar-se al text original.

3. Cal mantenir l'esquema de rimes de la poesia original perquè aquest dona forma a les frases i expressions.
4. Es poden prendre algunes llibertats amb el sentit literal quan no es puguin complir els tres punts anteriors.

Més endavant tornarem a fer referència a la necessitat de mantenir o no la forma i la semàntica del text original a l'hora de traduir una cançó, especialment quan aquesta està destinada a ser cantada.

3.3. Llenguatge verbal *versus* llenguatge no verbal

Anteriorment hem comentat que alguns autors consideren la traducció de cançons com a forma de traducció subordinada, ja que hi intervenen altres codis a part del lingüístic, com les imatges o la música. Tanmateix, cal recordar que les cançons poden adoptar diverses formes (per exemple, segons estil o funció) i aparèixer en diferents contextos (per exemple, videoclips, concerts en directe o enregistrats per a DVD, documentals, pel·lícules de ficció, sèries televisives o dibuixos animats). Per aquest motiu, per poder parlar de la influència dels elements verbals i no verbals en el procés de traducció de cançons, cal que recordem i tinguem en compte el gènere a què aquestes pertanyen, per tal de marcar la diferència.

Mayoral, Kelly i Gallardo afirmen que la traducció s'ha estudiat tradicionalment des de la branca de la lingüística aplicada i que, des d'aquesta perspectiva, el problema principal amb què se sol trobar el traductor consisteix només a trobar paraules en una llengua meta que comuniquin el mateix significat que en la llengua original (1988: 356). Això, expliquen, fa que no puguem tenir en compte aspectes que

sobrepassen aquests límits i que són característics del procés comunicatiu de la traducció, així com aspectes que depenen de la relació del missatge lingüístic amb altres missatges transmesos per sistemes paralingüístics i extralingüístics (entre ells, la imatge o la música). Segons l'autora Marcella De Marco, és fàcil parar atenció només als aspectes lingüístics de la traducció, però cal recordar que en el cas de la traducció audiovisual s'ha de tenir en compte també la dimensió semiòtica del llenguatge cinematogràfic (2006: 19). Efectivament, és essencial comptar amb la interpretació d'elements no verbals que poden influir enormement en la decisió final dels traductors. Mayoral, Kelly i Gallardo consideren que la traducció de cançons i, d'altra banda, el doblatge, són alguns dels tipus de traducció més condicionats a diversos sistemes de comunicació, per la qual cosa entrarien dins del que seria l'anomenada "traducció subordinada" (1988: 362-365), concepte que ja hem definit abans (vegeu pàgina 156).

Tot fent referència a les pel·lícules musicals, Elena Di Giovanni explica que aquest gènere fílmic, més que cap altre, està format per components expressius complexos. Segons l'autora, és molt difícil aïllar el component verbal de la resta de components no verbals i, per tant, només és traduïble en relació amb els altres components complexos. Quan es canta, la lletra o element verbal es pot integrar completament als diàlegs i desenvolupar-se amb fluïdesa a partir dels intercanvis verbals entre els personatges. Segons Di Giovanni, pot representar la veu dels pensaments i reflexions d'un personatge, o bé pot servir d'èmfasi per subratllar el clímax de la història (2008: 298-299). En el cas de les pel·lícules d'animació concretament, Di Giovanni, en un altre article anterior, les considera entitats estratificades en les quals

s'aconsegueix la comunicació a través de la interacció de diferents sistemes de signes (2003: 209).

Un altre autor qui s'endinsa també a tractar la qüestió de les dimensions no verbals (elements musicals i visuals) de les cançons és Klaus Kaindl, qui es pregunta fins a quin punt és més important la part verbal en comparació amb la no verbal:

How do we deal with the nonverbal dimensions, i.e. with musical and visual elements, that are so central to popular songs and often considered more important than the verbal part? Are meanings transmitted as much through musical/visual signs as through verbal texts? (2005: 236-243).

Queda clar que Kaindl defensa un enfocament interdisciplinari que proposa als estudiosos de la traducció incloure també elements plurisemiòtics. De fet, Kaindl, en el seu estat de la qüestió sobre traducció de cançons, lamenta la poca atenció als elements no verbals que, en els pocs estudis on es tracten, es redueixen a impediments estructurals de la música en el text verbal, tot i que considera que el paper dels components no verbals del text va molt més enllà dels aspectes formals i estructurals. D'aquesta manera, l'autor afirma que se sol donar per fet que els significats del text d'una cançó (i la seva traducció) només són funcions de formes lingüístiques, i que un context social i cultural més ampli no té gaire importància en la traducció de cançons. Per tal d'explicar els canvis i manipulacions en les traduccions de cançons, creu que ens hauríem de centrar en l'anàlisi d'un context sociosemiòtic de la producció i traducció de les cançons. Tot i així, Kaindl menciona alguns estudis que sí tenen en compte elements no verbals, com els de Pamies Bertrán l'any 1992/93, qui considera la traducció de cançons com a transferència cultural, i el de Susanne Steinacher el 1997, qui creu que la part verbal d'una cançó només es pot

analitzar i traduir mitjançant una interrelació amb les dimensions no verbals del text de la cançó.

Una altra contribució interessant de Kaindl, al seu estudi dels components verbals i no verbals de les cançons populars, és l'aplicació dels conceptes de "bricolatge" i "dialogisme", el primer introduït per Claude Levi-Strauss el 1966 i el segon per Michail M. Bakhtin el 1984. Creu que el terme "bricolatge" es pot aplicar al conjunt verbal, vocal i musical, ja que durant el procés de traducció intervenen tots aquests elements, juntament amb valors, ideologia, cultura, que queden barrejats amb els mateixos elements de la llengua meta. Així doncs, es crea un procés de bricolatge en què el *bricoleur* o "manetes" escull els elements necessaris entre un ampli ventall per tal de constituir un sistema unificat i significant (Kaindl, 2005: 241-243). També considera que és un procés dialògic, ja que la traducció se situa sempre respecte als contextos socials i històrics específics, i dialoga amb textos previs, gèneres i estils de les cultures original i meta. Kaindl considera que aquests dos conceptes són molt útils per entendre la naturalesa de la traducció de cançons i fer justícia a la naturalesa híbrida de la música popular i, efectivament, ho són, i per aquest motiu en fem esment.

Un altre autor que ha estudiat els diferents codis del text audiovisual és Frederic Chaume, qui classifica els diferents gèneres de la traducció audiovisual i creu que els signes del text audiovisual es presenten codificats en diversos sistemes, per la qual cosa creu que és difícil classificar la traducció audiovisual en un únic apartat (2001a: 78). Chaume enumera i explica cadascun dels codis lingüístic, paralingüístic, musical i d'efectes especials, de col·locació del so, iconogràfics, fotogràfics, de planificació,

de mobilitat, gràfics i sintàctics (muntatge), dels quals ens interessa especialment el musical. En l'àmbit del codi musical, la BSO sempre es manté en el text meta i només en poques ocasions s'alteren o se substitueixen les lletres de les cançons per una versió en llengua meta. Aquest cas solament es produeix en certs dibuixos animats, llargmetratges adreçats al públic infantil i en programes de humor (2001b: 45-57). En el cas que ens ocupa, això seria aplicable a les pel·lícules d'animació adreçades a tots els públics, majoritàriament un públic infantil que sol anar acompanyat d'un públic adult.

En un article en què s'analitzen els vincles de cohesió entre la narració verbal i la narració visual en la traducció de textos audiovisuals, Chaume subratlla la importància de la informació no verbal, en aquest cas tot fent referència als textos multimèdia (entenem com a textos multimèdia aquells que combinen diferents elements com informació escrita, imatge amb o sense moviment, so, entre d'altres). L'autor recalca que el text audiovisual és un tot i que s'ha de tenir en compte aquest fet a l'hora d'analitzar la informació transmesa i, entre altres coses, a l'hora d'avaluar la influència de la narració visual sobre la narració verbal i a l'inrevés (2000: 69-70). Pel que fa a la qüestió del transvasament de la informació no verbal, Chaume afirma que cal tenir en compte les anomenades normes de traducció de la cultura meta, seguint Gideon Toury (1980): "un conglomerat de convencions que representen el conjunt de valors compartits pels usuaris d'una cultura meta i que es plasmen en tendències aplicables a la traducció d'un gènere determinat" (Chaume, 2000: 71). L'autor recorda que cal tenir en compte el client, mitjà, l'hora d'emissió i, per tant, el públic destinatari i el gènere audiovisual, entre d'altres. Més endavant en el seu

article, Chaume explica que, a falta de resultats d'un estudi sobre normes de traducció, i des d'un punt de vista funcional:

[...] podemos aventurar que los signos no verbales de los textos audiovisuales que pueden necesitar de una traducción, comprenden, en primera instancia, aquellos signos que no existen en la cultura de llegada, aquellos cuya descodificación es necesaria para la plena comprensión del texto y, especialmente, aquellos signos cuyo significado sea fundamental para la intención final de la traducción. (2000: 73)

D'altra banda, Patrick Zabalbeascoa, en un article sobre factors semiòtics i traducció, analitza també la importància dels elements verbals, no verbals, auditius respecte dels visuals, dins del text audiovisual (2001: 113-126). Zabalbeascoa caracteritza el text audiovisual segons la importància d'aquests elements i, després, els situa en relació a altres textos audiovisuals en dos eixos: primer, el vertical, que mesura la presència i importància d'elements verbals i no verbals en tot el text; en segon lloc, l'eix horitzontal, que ajuda a situar la importància relativa dels elements auditius respecte dels visuals.

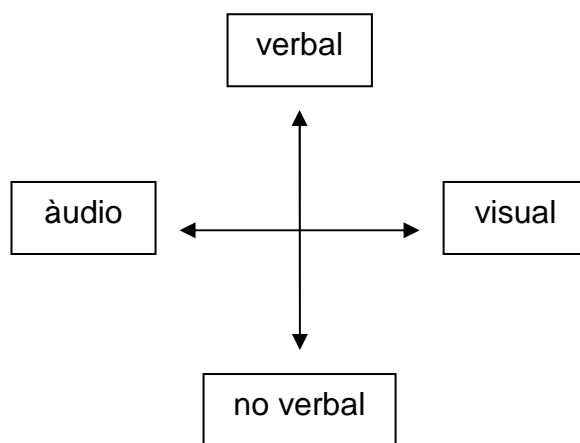


Figura 1. Els dos eixos del text audiovisual segons Zabalbeascoa.

A partir d'aquests eixos, l'autor considera que no tots els textos audiovisuals estan equilibrats, tant quantitativament com qualitativament, quant a l'explotació dels canals i els codis i, per tant, creu que això suposa una distribució dels textos audiovisuals per totes les zones marcades d'aquests dos eixos: zona àudio + verbal, zona àudio + no verbal, zona visual + verbal i zona visual + no verbal.

	[A] No verbal	[B] No verbal i verbal més separables	[C] No verbal i verbal menys separables	[D] Verbal: lingüístic i paralingüístic
[1] Només àudio	No oral: música, efectes sonors; oral: rialles, plors, xiulets.	Ràdio: programa musical + comentaris.	Ràdio-novel·la. Publicitat-ràdio.	Tertúlia de ràdio. Audiollibre. Conversa telefònica.
[2] Àudio i visual separables: un o els dos "autònoms"	Cine mut no verbal, imatges + música: p. ex. <i>Fantasia</i> de Walt Disney; <i>Tom i Jerry</i> .	Notícies TV (<i>audioverbal</i> + <i>iconicovisual</i>). Retransmissió esportiva: (narració verbal + narració visual) TV o TV + ràdio + TV.	Documental TV, p. ex. sobre un compositor: narració + música + imatges il·lustratives i subtítols.	Síntesi de veu + text escrit (redundant) a pantalla d'ordinador.
[3] Audiovisual menys separable	Videoclip musical (sense rètols ni lletra). Anunci TV "mut".	Discurs polític a la TV: paraules + posada en escena. Òpera: espectacle audiovisual + paraules.	Cine convencional amb tot: guió diàlegs (<i>àudio verbal</i>) i situacions amb indicacions de càmera (<i>visual no verbal</i>) i so. <i>Àudio no verbal amb visual verbal</i> (Karaoke, subtítol de pel·lícula estrangera).	Comunicació oral directa: conversa, conferenciant (amb o sense transparències "escrites").
[4] Només visual	Cine mut no verbal i sense so. Arts gràfiques. Senyals de trànsit. Mim. Vinyetes. Fotografia. Llenguatges formals: "2+2=4", "H ₂ O", "e=mc ² ".	Problema d'escacs. Blau dels hipertextos i altres convencions. Novel·la amb il·lustracions. Icònic + verbal: p.ex. blau de l'hipertext. Lletres que escriuen i dibuixen alhora.	Cine mut sense so amb intertítols. Fotonovel·la. Diccionari il·lustrat. Jeroglífic passatemps. Iconicoverbal (uni2, 4kids). Logotips i arts gràfiques.	Llibre no il·lustrat (novel·la, assaig, etc.). Correu: electrònic o carta tradicional, etc.

Taula 3. Separabilitat dels elements semiòtics segons Zabalbeascoa.

Com podem veure a partir d'aquesta taula i de l'anterior figura, segons la quantitat de lletra que conté una cançó, la seva durada, el gènere en què s'emet i altres factors, com la inclusió de possibles subtítols amb la seva traducció o transcripció, podem situar les cançons en més d'una zona dels eixos vertical (verbal i no verbal) i horitzontal (àudio i visual). En el cas que ens ocupa, és a dir, les pel·lícules d'animació destinades a tots els públics, i pel que fa a la possibilitat de separació entre la part àudio i la part visual, la separabilitat és impossible, no poc separable. Pel que fa a les característiques verbals o no verbals, tot dependria de la quantitat de diàleg i d'elements semiòtics de cada pel·lícula, els quals podrien estar directament relacionats amb les cançons, especialment si aquestes formen part de l'argument. Tal com ens recorda l'autora Marcella de Marco, aquestes noves dimensions afegeixen obstacles a la transferència del missatge i fan que els traductors hagin de tenir en compte tots els elements presents per transmetre'l de la mateixa manera que el text original (De Marco, 2012: 51).

Volem destacar també en aquest punt l'article de Joan Fontcuberta sobre la traducció per al doblatge, en què l'autor considera que els elements extralingüístics són aquells elements que sovint són predominants o, almenys, determinants, i que són aportats per les imatges o la música, entre d'altres. Quan aquests elements apareixen, el traductor no només els ha de tenir en compte i interpretar-los, sinó també donar-los la primacia suficient per treure d'aquests elements el significat de les escenes en què apareixen. Segons Fontcuberta, com a conseqüència d'això, el traductor es distancia del text per necessitat (2000: 85-86).

Per la seva banda, Chaume es demana, tot fent referència als elements verbals i visuals, quina hauria de ser l'estratègia presa pel traductor. La manera de procedir, diu, podria consistir a decidir els criteris que ens diguin quins elements informatius del text cal traduir o incideixen en la traducció, així com fer una reflexió sobre les tècniques de què es disposen i conèixer on es poden traduir els textos. Es tracta de conèixer “el què”, “el com” i “l'on” (Chaume, 2000: 70-71). Parlarem més endavant de les estratègies de traducció de cançons.

Cal que remarquem la importància de considerar les cançons com a tercer element, juntament amb el text (diàleg) i la imatge, del conjunt que formen les pel·lícules d'animació infantils en general, especialment per la freqüència amb què trobem cançons en aquest gènere cinematogràfic. La pel·lícula ha de ser considerada com un tot en què cadascun dels tres elements té unes funcions relacionades, amb més o menys equilibri, amb les funcions dels altres dos elements. En el cas que ens ocupa, les cançons, no poden ser treballades per separat, ja que necessiten la imatge i el diàleg per complementar-se. Per tant, en la posterior anàlisi de les pel·lícules del corpus, haurem de tenir en compte aquestes consideracions per evitar pensar que la cançó és un element divisible i independent de la resta d'elements que configuren el film.

3.4. Primers doblatges a Espanya del cinema d'animació nord-americà

L'èxit de les pel·lícules de Hollywood va provocar que es comencessin a traduir per poder-les exportar a altres països (Đurovičová, 1992: 139-141). La introducció del so al cinema es va convertir en un procés sistemàtic per part dels estudis més importants i, tot i ser una inversió molt profitosa, naixia el problema de les llengües.

Ďurovičová també fa referència als problemes d'identitat nacional i traducció d'expressions culturals que van sorgir a partir d'aquesta expansió del cinema nord-americà, especialment al Regne Unit, on es van sentir en certa manera "atacats", des de les pantalles de cinema, per la influència de la cultura dels EUA. Així doncs, a partir d'aquell moment, es van començar a plantejar qüestions com la traduïbilitat interlingüística i, alhora, cultural. L'autora creu que el punt d'inici per perfilar aquest procés de traducció podria ser el jazz, ja que l'èxit europeu de la pel·lícula *The Jazz Singer* va suposar el "trencaglaç" per al so de Hollywood i, també, perquè l'enorme èxit que van tenir la gran quantitat de revistes de jazz del moment va poder subvencionar la instal·lació elèctrica dels cinemes entre el 1928 i el 1930. Sobre aquesta qüestió, també en parla Martine Danan al seu article sobre el doblatge com a expressió nacionalista (1991: 606-614). Danan, entre altres qüestions, explica el cas concret del doblatge a Espanya, on es va imposar l'any 1958 un sistema per controlar la proporció de pel·lícules dels EUA que entraven al país, així com per controlar el nombre de pel·lícules espanyoles que s'exportaven a fora com a intercanvi. Aquest proteccionisme, segons Danan, va durar fins a finals dels anys seixanta a causa de la situació política espanyola i, també, per una indústria cinematogràfica nacional relativament pobra (1991: 608).

Alejandro Ávila explica que l'any 1929 es va fer el primer doblatge en espanyol amb la pel·lícula *Rio Rita* (Reed, 1929), que el 1932 es va instaurar el primer estudi de doblatge (T.R.E.C.E.) a Espanya, i que la primera pel·lícula doblada a Espanya va ser *Rasputin and the Empress* (Boleslawski, 1932) (Ávila, 1997: 44). Ávila considera, tanmateix, que no es va assolir la plenitud en el doblatge quant a qualitat fins al doblatge de la pel·lícula *Gone With the Wind* (Mitchell, 1936). En català, tal com ens

explica Chaume, sembla ser que el primer curtmetratge doblat va ser el de la pel·lícula *Bric à Brac et Compagnie* (Chotin, 1931), traduïda en català com *Draps i ferro vell*, l'any 1933 (Chaume, 2003: 44-45). En aquest punt cal destacar que la ciutat de Barcelona es va convertir en una ciutat que va acollir molts estudis de doblatge, alguns d'ells de renom, tant cap a l'espanyol com al català. Tot i així, durant els anys de dictadura de Franco, la indústria cinematogràfica espanyola va veure com arribaven escasses pel·lícules estrangeres ja a partir de la dècada dels anys quaranta, i es van fomentar les versions doblades censurades en espanyol. I ja no seria fins al 1978 que s'aboliria la llei de la censura al cinema.

3.4.1. The Walt Disney Company

Luis Alberto Iglesias Gómez, en la seva tesi doctoral sobre els doblatges a l'espanyol dels clàssics Disney, explica que l'investigador i historiador del doblatge José Luis Ortiz li va proporcionar informació sobre el doblatge en espanyol més antic que es conserva i del qual es té coneixement a Espanya (2009: 42-44). Es tracta del curtmetratge *Three Little Pigs*, del 1933⁹. Curiosament, el treball de doblatge en espanyol, francès i alemany es va dur a terme a França, per la qual cosa podem sentir parlar els personatges del curtmetratge tant en espanyol estàndard com en espanyol afrancesat. Aquesta tècnica, explica Iglesias Gómez, aviat es va abandonar per la seva escassa rendibilitat, per la qual cosa es va passar al doblatge tal com l'entendem avui (una solució més fàcil, ràpida i econòmica). Iglesias Gómez explica també que Disney va optar pel doblatge i no per la subtitulació des de bon principi

⁹ Aquest doblatge és anterior a la Guerra Civil espanyola i, per tant, s'entén que la decisió de doblar pel·lícules de Disney a Espanya era anterior i que, possiblement, si a Espanya no hagués estat obligatori doblar, s'haurien doblat igualment les pel·lícules d'aquesta companyia.

per dos motius: perquè els destinataris eren el públic infantil i perquè hi havia molt analfabetisme en aquella època (anys vint i trenta del segle passat).

Pel que fa a llargmetratges animats, Iglesias Gómez fa referència al primer de la història del cinema en versió doblada a l'espanyol, *Snow White and the Seven Dwarfs*, estrenat l'any 1938 a un cinema de la ciutat de Buenos Aires, cinc mesos després de l'estrena de la seva versió original a Los Angeles el desembre de 1937 (2009: 45-46). Aquesta primera versió doblada a l'espanyol, presumptament als EUA, avui dia es dona per perduda. D'altra banda, segons les autores Lourdes Lorenzo García i Ana María Pereira Rodríguez, l'èxit sense precedents que Disney va obtenir amb la pel·lícula *Snow White and the Seven Dwarfs* l'any 1937 va fer que molt aviat es realitzessin traduccions a moltes llengües, fet que va permetre que tant infants com adults descobrissin petits detalls que les lectures del clàssic no permetien descobrir, a menys que es tractés de casos molt puntuals de lectors amb una imaginació desbordant. Lorenzo i Pereira subratllen, en aquest punt, que això va ser possible i ha arribat fins als nostres dies gràcies als traductors (1999: 470).

Durant una època es van utilitzar persones amb diferents accents per als doblatges cap a l'espanyol en tots els països de parla hispana, fet que a la llarga va provocar que es decidís utilitzar un espanyol "neutre". La idea va resultar nefasta i cap país no ho va acceptar perquè ho considerava estrany i postís. Va passar amb *Cinderella* l'any 1950 i es va seguir duent a terme molts anys. Moltes dècades després, concretament l'any 1991, Disney va decidir produir dues versions en espanyol de *Beauty and the Beast*: es continuava produint la versió de Mèxic per a l'Amèrica

Llatina però, al mateix temps, es produïa una versió en espanyol peninsular per a Espanya, pràctica habitual avui dia.

En aquest punt destacarem dues figures de renom en el món del doblatge a l'espanyol de les pel·lícules de la companyia Disney. En primer lloc, la figura de Luis César Amadori, qui es va encarregar de supervisar els doblatges a l'espanyol durant l'etapa en què la companyia Disney ho feia des de l'Argentina (fins al 1943, any en què Walt Disney canvia la seva política de doblatges a l'espanyol i trasllada el centre de doblatge als Disney Studios de Burbank a Los Angeles), tal com ens recorda Iglesias Gómez (2009: 51). En segon lloc, la figura d'Edmundo Santos, traductor, adaptador, lletrista i director de doblatge, també mà dreta de Walt Disney pel que fa als doblatges en espanyol. Les versions doblades a l'espanyol que va realitzar Santos han representat, segons explica Iglesias Gómez, “el “cànon”, el tipus ideal i de referència, que els aficionats als dibuixos animats admiren i defensen, i respecte al qual es jutja el mèrit o demèrit de tots els doblatges i redoblats posteriors” (2009: 49). Durant uns anys, Santos es va traslladar a Mèxic per supervisar els doblatges que es duïen a terme des d'aquest país. Durant la primera etapa ubicada a l'Argentina, a més, Santos exercia de traductor i lletrista. Més endavant, va fundar Grabaciones y Doblajes Internacionales, S.A., empresa que van continuar els germans Colmenero, encarregats del doblatge de Disney fins a *Mulan*, el 1998 (Iglesias Gómez, 2009: 53). Els doblatges de Disney per a l'Amèrica Llatina es van dur a terme a DAT-Doblaje Audio Traducción S.A. a partir d'aquell moment.

Com ja hem vist anteriorment, des de la pel·lícula *Beauty and the Beast* l'any 1991, es va començar el doblatge dels clàssics Disney també per a Espanya (es feien dues

versions en espanyol, una per a l'Amèrica Llatina i enregistrada a Mèxic, i una altra per a Espanya). D'aquesta manera, la tendència és des d'aquest moment a abandonar l'espanyol neutre per passar als doblatges "localistes" en espanyol (amb accents i elements d'humor propis del país de parla hispana en què s'exhibeixen) (Iglesias Gómez, 2009: 53).

Pel que fa al cas del català, la primera pel·lícula animada de Disney que es va doblar va ser *One Hundred and One Dalmatians*, estrenada en la seva versió original el 1961, i doblada en català l'any 1995 (trenta-quatre anys després de la seva estrena). Com a curiositat, la pel·lícula animada de Disney més antiga doblada en català (no la primera a ser doblada) és *Dumbo*, del 1941, doblada el 1999 (cinquanta-vuit anys després de la seva estrena). Els anys de dictadura franquista a Espanya van ser una de les causes per les quals existeix aquest lapse de temps entre les estrenes de les pel·lícules als països d'origen i les de les seves versions doblades al català. La primera versió doblada a l'espanyol de *Dumbo*, en canvi, es va realitzar a l'Argentina el 1942, l'any després de la seva estrena als EUA. Finalment, en el cas del català, actualment s'observa una tendència a fer els doblatges de la companyia Disney, exceptuant alguns casos compresos entre l'any 2009 i 2011, especialment aquest últim any. Més endavant parlarem també de la polèmica que va sorgir a partir de la qüestió del doblatge cap al català en el cas de Disney l'any 1995.

3.4.2. Warner Bros. Pictures

La major part de la tasca de producció d'animació de Warner Bros. Pictures han estat les sèries d'animació, com ja hem vist anteriorment, per la qual cosa ens centrarem directament en les produccions en forma de llargmetratge animat, la majoria de les quals han passat per la gran pantalla.

El doblatge de pel·lícules animades en espanyol produïdes o distribuïdes per Warner Bros. va començar a ser freqüent a partir de finals de la dècada dels anys setanta del segle passat. Com a exemple, el 1979 es va estrenar *The Bugs Bunny/Road Runner Movie*, de la qual se'n faria el doblatge cap a l'espanyol. *The Looney Looney Looney Bugs Bunny Movie*, de l'any 1981, va aparèixer tant en espanyol com en català, i es mantindrà aquesta tendència fins a l'actualitat: d'algunes pel·lícules, se'n farà el doblatge en català i, d'altres, no se'n farà. En aquest sentit, no trobem cap criteri coherent que fomenti o desestimi la traducció al català. Tanmateix, en totes elles es va comercialitzar la versió doblada en espanyol. Pel que fa al català, per tant, hi ha només algunes pel·lícules doblades en aquesta llengua: *The Looney Looney Looney Bugs Bunny Movie* (1981), *Daffy Duck's Quackbusters* (1988), *Space Jam* (1996), *Quest for Camelot* (1998), *Looney Tunes: Back in Action* (2003) o *Happy Feet* (2006).

3.4.3. DreamWorks SKG

Aquest estudi d'animació va néixer l'any 1994 i, per tant, el llistat de llargmetratges d'animació produïts és poc extens en comparació amb les altres dues companyies comentades anteriorment. Tot i així, cal que destaquem que gairebé totes les seves pel·lícules estan doblades al català.

El primer llargmetratge animat de DreamWorks SKG va ser *Antz* l'any 1998, del qual se'n va fer una versió doblada a l'espanyol aquell mateix any i una altra cap al català el 1999. El mateix va passar, i en els mateixos anys, amb la pel·lícula *The Prince of Egypt*. L'any següent, va néixer la primera part de *Shrek*, que tindria versions tant en espanyol com en català, igual que va passar amb les seves seqüeles (exceptuant *Shrek the Halls*, que no es va traduir al català). També es van traduir al català *Spirit: SC* el 2002, *Madagascar* el 2005, *Monsters vs. Aliens* el 2009, *How to Train Your Dragon* el 2010 o *Puss in Boots* el 2011. Pel que fa a les pel·lícules animades de DreamWorks SKG no doblades en català però sí en espanyol, són dues d'un total de vint-i-quatre produccions: *Megamind* (2010) i *Kung Fu Panda 2* (2011).

3.4.4. La polèmica del doblatge en català de Disney

La companyia Disney, després de l'estrena en català de la pel·lícula *One Hundred and One Dalmatians* el 1995, va considerar que la recaptació de la versió catalana era insuficient. Javier Vasallo, llavors director general de Buena Vista, la distribuïdora internacional dels productes Disney, va afirmar que aquell doblatge al català no estava justificat des d'un punt de vista comercial i que no es comprometien a fer nous llançaments en català. Efectivament, més endavant, Disney va decidir no fer més doblatges en aquesta llengua i es va negar a encarregar el doblatge de *Pocahontas* aquell mateix any. D'aquesta manera, començava en el nostre país una lluita per mantenir els doblatges en català de les pel·lícules de Disney. Des d'aquell moment, es van organitzar diversos actes, sovint de caire festiu, a favor del doblatge en català, com el que es va realitzar al davant de les sales de cinema Maremàgnum de Barcelona el mes de novembre de 1995 i del qual va fer ressò la premsa.

Finalment, la companyia Disney va encarregar el doblatge al català de la pel·lícula musical *The Hunchback of Notre Dame* i es va estrenar en aquesta llengua l'any 1996. Des d'aquell moment, s'ha realitzat el doblatge de bona part de les seves pel·lícules, fins i tot d'algunes produïdes abans del 1995.

3.5. Audiències

Lluís Comes i Arderiu, traductor, lletrista i ajustador de guions televisius, i a qui hem tingut l'oportunitat d'entrevistar (vegeu l'annex 3.1 a la pàgina 429), recorda en un article sobre traducció i adaptació de temes musicals que se sol fer el doblatge de cançons quan les pel·lícules en què apareixen estan destinades al públic infantil (qui pot tenir dificultats a l'hora de llegir subtítols) i, també, quan es tracta de cançons creades amb la intenció de ser adaptades a les diferents llengües de doblatge i que tenen una importància argumental, entre altres exemples. L'autor també ens recorda que la companyia Disney compta amb un pressupost concret per al doblatge de les seves pel·lícules que no tenen altres sèries de baix pressupost (Comes i Arderiu, 2010a: 188).

María de los Ángeles Rodríguez Marrero explica en el seu treball de recerca que, de totes les persones que veuen una pel·lícula, aquelles que entenguin les cançons (s'entén, les lletres) disposaran d'una informació privilegiada pel fet de captar petits detalls o subtileses, cops d'efecte o referències importants introduïdes de forma musical. Segons l'autora, el fet de no entendre tot això pot fer que s'estigui veient una pel·lícula totalment diferent (2008: 4). En el cas dels infants, especialment, la frustració que es pot produir pot ser molt més profunda que en el cas d'un adult.

Si entrem, doncs, en qüestions de caire semiòtic, Patrick Zabalbeascoa, en un article enfocat cap al doblatge de Walt Disney, descriu el gènere infantil no com una classe de text diferent ni complementari d'altres gèneres, sinó com un text definit pel públic específic per al qual es va concebre. L'autor explica com l'infant, tot i poder entendre mecanismes lingüístics com la interpretació d'elements intertextuals (paròdia, ironia, al·lusió...), no pot identificar els textos primaris d'on deriva cadascun d'aquests efectes intertextuals en el text meta, fet que pot provocar que no gaudeixi tal com estava previst (2000: 19-20). D'aquesta manera, Zabalbeascoa considera que el gènere infantil conté un grau menor d'intertextualitat en comparació amb produccions per a públic adult. Tanmateix, algunes pel·lícules com *Shark Tale*, produïda per DreamWorks l'any 2004, en són una excepció. Per exemple, el pare del tauró protagonista comparteix semblances físiques amb Robert de Niro i interpreta un personatge molt semblant als que interpreta aquest actor a les pel·lícules *The Godfather: Part II* (Ford Coppola, 1974) i *Casino* (Scorsese, 1995). En aquest sentit, i seguint l'argument de Zabalbeascoa, la intertextualitat que trobem en pel·lícules d'animació dirigides a tots els públics va dirigida, especialment, als adults que acompanyen els infants al cinema, de manera que puguin gaudir tots de la pel·lícula en diferents plans de significació. Aquesta característica associada al cinema d'animació també la subratlla Comes i Arderiu quan afirma que erròniament es pensa que aquest gènere només va dirigit a públic infantil, i que cal simplificar el llenguatge (vegeu entrevista a l'annex 3.1 a la pàgina 429). Per contra, diu, precisament pel fet que són els adults qui paguen per anar al cinema, el producte ha de contenir informació que els distregui i, per tant, ha de tractar-se d'una informació que no sigui totalment infantil: jocs de paraules, intertextualitat, etc. Com a traductors, afirma Comes i Arderiu, no podem simplificar aquest llenguatge, ja que tampoc no se

simplifica l'original. Finalment, aclareix que, des del seu punt de vista, la imatge està més destinada a l'infant i que el text està més destinat al públic adult.

Tornant a la companyia Disney, Zabalbeascoa enumera quatre factors pels quals les pel·lícules d'aquesta companyia atrauen totes les edats: 1) perfecció tècnica i espectacularitat visual; 2) innovacions tecnològiques visuals; 3) qualitat de la música i les interpretacions; 4) veus molt conegudes tant per als diàlegs com per a les cançons, així com altres elements com poden ser l'humor escatològic bàsic o expressions típicament infantils (2000: 22). Elena Di Giovanni resumeix així l'èmfasi en la captació d'una audiència àmplia:

The main aim of the film producers [...] is to draw the attention of and provide entertainment for as vast an audience as possible, with special emphasis on young viewers, by narrating stories of faraway lands and times which are nonetheless anchored to their experience (2003: 213).

Di Giovanni creu que, en el cas de les produccions animades de Disney concretament, es transmeten l'humor, la passió i les relacions humanes més comunes a través d'una barreja de referències tant exòtiques com conegudes (2003: 214). Pel que fa a aquesta capacitat que la companyia Disney ha tingut i té encara per atraure grans masses d'espectadors, Rodríguez Marrero, per la seva banda, fa referència a les traduccions de números musicals de pel·lícules d'aquesta companyia i afirma que aquestes escenes musicals són el seu principal atractiu i que estan pensades per captar públic de totes les edats, però especialment infants, per la qual cosa s'assegura que la totalitat de les cançons de la pel·lícula es tradueixen, a diferència de les produccions no animades, malgrat que aquestes puguin incorporar escenes musicals importants per al seguiment de la trama (2008: 37).

Isabel Pascua Febles, en el seu article "Alicia en el país de las traducciones", parla del concepte d'"adaptabilitat", tot fent referència a la capacitat per fer que un text sigui acceptable i estigui acceptat pels lectors més menuts. L'autora explica que, malgrat que un infant no posseeixi alguns coneixements per la seva falta d'experiència, això no significa que no ampliem els seus horitzons i coneixements d'altres realitats, costums i móns. Tanmateix, cal tenir en compte que no traduir certs referents culturals pot produir un text incompreensible. La solució, segons Isabel Pascua Febles, és l'adaptació (canvis d'estructura semàntica del text original, ampliació, explicitació, substitució, explicació i, de vegades, omissió). Només serà mitjançant aquestes tècniques que el traductor aconseguirà l'adaptabilitat del text en una cultura meta (2001: 43-44).

Lucía Loureiro Porto també fa referència a aquesta qüestió quan afirma que una factoria com Disney garanteix l'èxit de les seves pel·lícules en la cultura original (la nord-americana, bàsicament), però s'ha d'assegurar també l'èxit en la comunitat meta fent que les distribuïdores adaptin el text a les expectatives d'aquestes altres cultures per garantir una bona resposta. També afirma que és un repte per al traductor garantir l'èxit en totes les comunitats meta, especialment quan la BSO d'aquesta pel·lícula rep algun guardó o reconeixement (2002: 127, 129).

Lorenzo i Pereira, coautores de l'article "Doblaje y recepción de películas infantiles", afirmen que la traducció de pel·lícules infantils per al seu posterior doblatge és una modalitat de traducció subordinada igual que la traducció de cançons, la qual està supeditada a la melodia (2001: 193-194). En el cas del gènere infantil i juvenil, les autores ressalten tres punts conflictius en el cas de l'anglès a l'espanyol: 1) la

subordinació de la paraula a la imatge, 2) la simplificació, i 3) la domesticació, aquestes dues típiques en el doblatge per a aquestes pel·lícules. Pel que fa a aquests últims dos punts, expliquen que l'afany simplificador i domesticador que caracteritza molts traductors de productes audiovisuals infantils afecta enormement els elements culturals, amb versions més senzilles que les originals o versions en què els elements de la cultura original són sistemàticament substituïts per motius típics de la cultura receptora (2001: 200-201). Sobre la qüestió sobre escollir entre l'estrangerització o domesticació com a estratègies de traducció possibles en el gènere cinematogràfic infantil, en parlarem posteriorment.

Finalment, farem referència a dos estudis de les autores Francesca Bartrina i Eva Espasa, codirectores d'aquesta tesi doctoral. D'una banda, Bartrina considera que encara queda molt per fer quant a dissenys d'audiència. L'autora cita Alan Bell (1984), qui considera que tots els parlants (o emissors) adapten el seu missatge a la seva audiència (o receptors), fet que determina l'estil de comunicació o es coneix com "disseny d'audiència". Bartrina creu que el paper que assumeix aquí el traductor implica mantenir la coherència de la comunicació entre els emissors a la pantalla, mentre que al mateix temps s'intenta transmetre la coherència del discurs que el comunicador dirigeix a uns auditors en massa. L'autora demana més estudis sobre audiències en traduccions audiovisuals i les expectatives generades pel context, ja que aquest afecta les decisions dels traductors. Bartrina també cita Rosa Agost a *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* (Agost, 1999: 81), qui inclou les condicions de recepció com a factor clau a l'hora de determinar la sincronia visual, segons la mida de la pantalla, ja sigui cinema o televisió (Bartrina, 2004: 161-162). D'altra banda, al seu article sobre dissenys d'audiència i traducció audiovisual,

Espasa fa un repàs sobre els estudis dedicats a dissenys d'audiència des de la perspectiva de la traducció audiovisual i examina la comunicació entre traductors i altres agents implicats en la producció audiovisual (2008: 69-80). Tanmateix, Espasa se centra en l'estudi d'audiències de tipus minoritari, i el cas que ens ocupa entraria més aviat dins del grup d'audiències majoritàries, per l'hegemonia del cinema d'animació nord-americà.

3.6. El traductor de cançons i altres col·laboracions

Un cop conegudes les diferents opinions d'alguns dels noms més destacats del món acadèmic vinculat a la traductologia audiovisual; tenint en compte que avui dia trobem tant casos en què es tradueixen les cançons com casos en què no es tradueixen; per la falta de suficients estudis i anàlisis sobre aquesta qüestió; per la manca o, fins i tot, divergència de criteris teòrics i pràctics, centrem-nos ara en la persona qui realitza el procés de traducció de cançons en el cinema, el seu perfil i el desenvolupament del mateix procés fins a aconseguir la versió meta, sense oblidar en cap moment les persones que l'acompanyen en aquest procés.

Oferim, però, en primer lloc, una mínima idea de l'estructura del procés de traducció. L'autora Xènia Martínez, al seu article sobre el procés complet del doblatge, explica en què consisteix el procés de preproducció del doblatge, el qual inclou diverses fases. Entre aquestes fases, hi ha el moment en què el client facilita les instruccions necessàries a l'estudi de doblatge perquè aquest sàpiga si ha de fer la traducció per al doblatge de certes cançons o no (entre moltes altres qüestions). El cap de producció envia al traductor una còpia de tot el material (entre el qual hi ha aquestes instruccions). Després d'acabar la traducció, aquesta s'envia al corrector, que en

l'entorn professional de Televisió de Catalunya s'anomena "lingüista". A continuació, cal ajustar el diàleg traduït abans d'iniciar-se el doblatge (Martínez, 2004: 3-5).

No podem deixar de preguntar-nos si hi ha altres persones implicades en aquest procés quan es tracta específicament el cas de pel·lícules amb cançons. Comes i Arderiu considera que la traducció de cançons és sovint realitzada pels anomenats "lletristes", uns especialistes que no sempre són traductors, tot i que els traductors també col·laboren en alguns tipus concrets de cançons, com ara a la traducció de *ditties* o breus fragments de cançons que no cal que adapti un lletrista i que sovint vénen incloses en les cartes creatives¹⁰ que envia el client al traductor (2010a, 185-187). D'altra banda, també pot ser que els traductors s'encarreguin de la traducció literal de la lletra de les cançons abans d'enviar-les al lletrista i procedir a la seva adaptació musical. La lletrista Odile Arqué, a qui vam entrevistar per correu electrònic (vegeu annex 3.4 a la pàgina 443), de fet, descriu clarament dos tipus de traduccions de cançons: les que pot traduir el traductor sense problemes i les que tradueix literalment el traductor per enviar-les al lletrista, qui les ha d'adaptar segons el ritme i la música de la llengua meta. No cal ser un especialista musical, comenta Arqué, sinó que n'hi hauria prou de ser un traductor amb un sentit del ritme i coneixements de la música de la seva llengua materna per poder captar els accents i traslladar-los a l'altra llengua. Contràriament a aquesta opinió, el lletrista David Suárez, en una entrevista escrita (vegeu annex 3.8 a la pàgina 475), creu que el traductor

¹⁰ Lluís Comes i Arderiu, en l'entrevista inclosa a l'annex 3.1, parla de "cartes creatives", uns documents que algunes productores solen enviar als traductors, directors i supervisors de doblatge i que contenen instruccions tècniques per al doblatge i indicacions per al tractament dels temes musicals, si n'hi ha. No s'ha adjuntat cap carta creativa com a annex per la confidencialitat d'aquests documents.

precisament no ha de realitzar cap tipus d'adaptació musical per al cinema, ni tan sols en el cas de les *ditties*, ja que l'expert en aquest camp és el lletrista.

Segons Peter Low, les persones més ben preparades per dur a terme la tasca de traduir una cançó són els traductors competents que estiguin formats a manipular la llengua meta i que, preferiblement, siguin nadius (2003b: 98), tot i que sovint les traduccions passen per les mans d'altres persones i solen arribar versions força diferents a les que va lliurar el traductor en el seu moment. Tanmateix, tornant al paper del traductor de cançons segons Low, els traductors haurien de poder cantar les cançons que han de traduir per acabar de submergir-s'hi (vegeu la definició de "singability" a la pàgina 159). A més, cal que tinguin accés a bons diccionaris de sinònims o diccionaris de rima de la llengua meta, entre d'altres fonts. Pel que fa al procés de traducció *per se*, Low dóna una sèrie de pautes que cal seguir i que divideix en tres parts que resumim a continuació (2003b: 98-99), tot tenint en compte la seva aplicabilitat en traducció audiovisual:

1. Cal identificar les parts crucials de la cançó. Les parts repetides solen tenir més importància que els versos (tornades, bàsicament). L'inici i el final solen ser més importants que les parts centrals de les frases. Cal treballar des de les parts més difícils cap a les més fàcils, ja que així s'aconsegueix una major flexibilitat.
2. Cal prendre les pròpies decisions estratègiques sobre la importància relativa dels propis criteris a l'hora de traduir una determinada cançó. Cal un grau elevat de cantabilitat. Ens hem de demanar quins trets val la pena traduir del

text original i minimitzar la pèrdua de segons quins. No cal aplicar fórmules de traducció rígides.

3. Cal parar especial atenció a les paraules que rimin. Cal adoptar el vell truc de treballar cap enrere des de l'última frase. En cas de rodolins o quartets, cal començar per l'última paraula, la qual resol el model de rima.

En un article posterior, Low cita Andrew Kelly, qui afegeix més recomanacions a l'hora de traduir cançons com, per exemple: respectar els ritmes; trobar i respectar el sentit; respectar l'estil; respectar les rimes; respectar el so; respectar l'elecció dels oients a qui va dirigida la cançó; i respectar l'original (Kelly, 1992-1993: 92) (Low, 2005: 189). En un context audiovisual, una prioritat concreta (per exemple, l'ajust) pot suposar sacrificar-ne una altra (per exemple, el significat d'un terme), i se sol buscar la compensació en altres versos¹¹. A aquesta qüestió, en farem novament referència a partir de les entrevistes realitzades a professionals de l'adaptació musical i que s'han adjuntat a l'apartat d'annexos de la tesi.

Low també parla de l'*skopos*, un concepte que Hans J. Vermeer va relacionar amb la traducció (Low, 2005: 185). Segons Vermeer, els mètodes i estratègies haurien d'estar determinats per aquest *skopos* o propòsit que ha de complir el text meta, el qual ve definit per l'encàrrec i, si escau, està ajustat pel traductor (Vermeer, 2000: 230-231). Des del punt de vista de Vermeer, l'*skopos* pot fins i tot ajudar a determinar si el text original s'ha de traduir, parafrasejar o reeditar completament. En el cas de la cançó, explica Low, això implica una consideració i una reconsideració per part dels oients prospectius de la cançó traduïda, de la seva situació en un polisistema cultural

¹¹ Sobre la qüestió de les prioritats i restriccions en traducció, n'ha fet referència l'autor Patrick Zabalbeascoa (vegeu bibliografia).

diferent i de la seva capacitat per comprendre i apreciar la cançó en el temps limitat (potser menys de tres minuts) en què s'escolta la cançó (Low, 2005: 186).

En relació a la freqüència d'encàrrecs de traducció de cançons i continuant amb el perfil de professional que ha de dur a terme aquesta tasca, Franzon explica que aquest tipus d'encàrrec és quelcom ocasional per al traductor (si es tracta de teatre, subtitulació d'una pel·lícula o una publicació especial on se citin les lletres de les cançons) (2008: 373-374). Tanmateix, comenta que no només és el professional de la traducció qui s'enfronta a la tasca de traduir lletres de cançons, sinó també compositors, cantants, especialistes en òpera (en cas que es tracti d'aquest gènere musical) i guionistes. Molts d'ells, afirma Franzon, ensenyen o intercanvien les seves traduccions per Internet.

A part de les entrevistes als lletristes Lluís Comes i Arderiu i Odile Arqué, va ser possible contactar per correu electrònic amb altres persones que han participat en el procés de traducció de cançons i/o adaptació musical de les pel·lícules del corpus. Es tracta de Lucía Rodríguez, Ricard Sierra i Montse Porti (vegeu annexos 4.2 i 4.5 i 4.6 a les pàgines 433, 454 i 456, respectivament), traductors de *Brother Bear* i de *Spirit: SC* a l'espanyol i al català, respectivament. Tots tres expliquen que, normalment, la seva feina consisteix a fer una traducció literal de les cançons que surten a les pel·lícules i que, després, és el lletrista qui s'encarrega d'adaptar la versió literal, la qual conserva el missatge original de la cançó original, a una versió meta on s'han tingut en compte aspectes com la mètrica o l'ajust a les imatges. Segons Lucía Rodríguez, el traductor és un graó més de la cadena de muntatge amb què compara el procés de traducció i doblatge de cançons per al cinema. La feina de

Rodríguez com a traductora, diu, consisteix a respectar la idea de la cançó original, especialment si aquesta és important per a l'argument, i reconeix que molts termes que ella ha utilitzat en aquesta primera versió no es fan servir finalment en la versió meta adaptada pel lletrista. Aquestes afirmacions les corrobora Natalia Pérez, supervisora i coordinadora del procés de doblatge de pel·lícules a Paramount Pictures Spain, a qui vam entrevistar per correu electrònic (vegeu annex 3.3 a la pàgina 436). Pérez ressalta també la fidelitat argumental, formal, d'esperit i de registre del llenguatge que hauria de tenir la versió meta. La seva feina, de fet, és fer el seguiment del procés perquè, entre d'altres coses, es respecti aquesta fidelitat a la cançó original. En aquest punt hem de destacar la importància d'aquesta figura, la del supervisor, ja que és la persona que té l'última paraula sobre les versions definitives, fet que queda clar també a partir de diversos comentaris dels entrevistats (vegeu entrevistes a partir de la pàgina 429).

Finalment, també va ser possible entrevistar una altra lletrista, María Ovelar, qui va encarregar-se de l'adaptació musical a la versió espanyola de *Brother Bear*, entre un gran llistat d'adaptacions musicals que es poden consultar a l'annex 3.7 a la pàgina 460. Ovelar, en una entrevista propera i alhora molt professional, destaca entre altres coses la manca de contacte entre traductors i lletristes a l'hora d'enllestir la feina de traducció i adaptació de cançons, a menys que s'hagin de tractar qüestions puntuals. Segons ella, seria molt més enriquidor per a l'obra que s'establís una major connexió entre totes les persones que participen en el procés, però que aquest sol estar format per fases independents, fet que pot crear certa frustració en el traductor.

3.7. Veus famoses en el doblatge

Com hem comentat abans citant Zabalbeascoa, les veus famoses són un dels elements que fan que el públic adult també entri a les sales de cinema a veure una pel·lícula d'animació per a tots els públics, no només com a acompanyants d'un infant, sinó també com a espectadors. La inclusió de veus famoses en les versions originals és molt important com a promoció en aquest sentit, tal com veiem sovint a les caràtules i pòsters promocionals de les pel·lícules. Seguint amb aquesta qüestió i relacionant-la amb el procés de doblatge, Zabalbeascoa afirma que sovint s'intenta seguir el principi que la mateixa veu sigui qui sempre faci el doblatge del mateix actor original, tot i que no sempre és possible. En el cas de Disney, segons Zabalbeascoa, la productora és coneguda per la cura que posa en el procés i el control de qualitat dels doblatges de les seves pel·lícules (2000: 26). Si, a més, tenim en compte que sovint els personatges animats s'assemblen als seus actors i actrius de doblatge originals (com dèiem anteriorment amb l'exemple de Robert de Niro a *Shark Tale*), s'hi afegeix un altre element a tenir en compte. I, finalment, també cal considerar que el doblatge en animació distingeix entre dos grans grups de veus: les dels personatges caricaturitzats i les dels personatges humanitzats (Ávila, 1997: 110). Si es tracta de caricaturitzacions, les veus han de ser exagerades o, fins i tot, ridícules, mentre que si es tracta d'humanitzacions les veus han de tenir unes tonalitats i timbres normals. A part d'aquesta doble distinció ens podem trobar també el cas mixt, és a dir, la pel·lícula d'animació que incorpora tant personatges caricaturitzats com humanitzats, segons Ávila. De fet, sovint el personatge caricaturitzat és el que està doblat per personatges populars del món de la televisió i vinculats a l'humor (presentadors, humoristes), mentre que l'humanitzat recorre a les veus d'actors de

doblatge professionals o altres personatges coneguts però no tan vinculats a l'humor (cantants, actors o, fins i tot, esportistes o cuiners).

Sovint, una alternativa a la veu que normalment faci el doblatge d'aquell actor o actriu original és la veu d'un personatge famós de la cultura meta, com un presentador o un humorista, com en el cas de la pel·lícula *Shrek*. En aquest cas, els actors de doblatge que van donar veu a Shrek i l'ase van ser els humoristes de Cruz y Raya, és a dir, Juan Antonio Muñoz i José Sánchez Mota, respectivament. En la versió catalana, la veu del personatge Shrek era la d'un conegut actor de doblatge, Luis Posada, i la veu de l'ase una altra veu molt coneguda a Catalunya: la d'Eduard Farelo (ha continuat sent així en les seves seqüeles). Pel que fa al doblatge en espanyol de la primera part de la saga *Shrek*, Mabel Richart explica que aquest oscil·la entre l'adequació al text d'origen i l'acceptabilitat de les normes de la pròpia cultura (2009: 73-75). Segons explica l'autora, en el doblatge per part del duet d'humoristes espanyols, la traducció ha incorporat una de les expressions freqüentment utilitzades pel duet en els seus programes d'humor a la televisió i, tot i que no tingui massa sentit en el context de la conversa d'aquella escena en particular, és una manera d'identificar trets de la cultura meta. Per aquest motiu, a més, és possible que molts espectadors vagin al cinema només per veure la versió doblada de la pel·lícula, segons Richart, tot i que també és cert que en altres casos pot passar exactament el contrari, és a dir, que aquest espectador no hi vagi precisament perquè no se sent gens atret pels personatges famosos que han fet d'actors de doblatge.

Si parlem de cançons que els personatges canten en escenes determinades (i no de cançons ambientals o extradiegètiques, o de cançons de grups musicals coneguts que arriben a l'audiència en la seva versió original), el procés per trobar una persona que pugui fer sense problemes el doblatge de diàlegs i cançons es torna més difícil, ja que aquest actor de doblatge no només haurà de posar la seva veu als diàlegs del personatge, sinó que també haurà de cantar en algun moment. En el cas de tractar-se d'un personatge caricaturesc, sembla més fàcil trobar algú, ja que no es busca la qualitat de la veu sinó, precisament, el grau de caricaturització. El problema rau quan la cançó no és caricaturesca i aquesta s'ha de cantar sense exagerar el to o el timbre de la veu, i es busca així una qualitat que no ridiculitzi el personatge, aquella escena concreta o, fins i tot, la totalitat de la pel·lícula. En aquests casos, és evident que s'ha de trobar un actor o actriu de doblatge especialitzat en cant per al doblatge per tal de mantenir la qualitat de l'original. Tanmateix, sovint també trobem actors de doblatge que posen la seva veu als diàlegs però que, a l'hora de cantar cançons, passen aquesta funció a cantants professionals (és a dir, el mateix personatge compta amb dues veus: una per als diàlegs i una altra per a les cançons). En aquest últim cas, s'hauran de trobar dues veus molt semblants per no aixecar sospites entre l'audiència i, per tant, per fomentar la credibilitat del personatge.

En algunes versions meta, podem trobar algun cantant que hagi decidit ser la veu de les cançons traduïdes, com és el cas de Phil Collins a *Brother Bear*, com ja comentarem més endavant. D'altres, com sol ser més habitual, no ho fan, i són veus espanyoles les qui fan aquesta feina. En alguns casos, també, es tracta de veus (cantants) famoses o populars i, fins i tot, de moda al país, com és el cas del cantant

Raúl a *Spirit: SC* o de les cantants catalanes Roser i Gisela, les quals es van fer famoses ja fa uns anys a través de la seva participació en un programa de televisió (“Popstars” i “Operación Triunfo”, respectivament). Finalment, hi ha casos en què les cançons es deixen en la seva versió original, com a *Shrek* al llarg de tota la pel·lícula o a *Finding Nemo* als crèdits finals (en els crèdits és un recurs molt freqüent) i, per tant, es mantenen les veus dels cantants originals, el grup Smash Mouth en el primer cas i el cantant Robin Williams en el segon.

Tenint en compte totes aquestes possibilitats, la majoria de les quals recauen en decisions del client que encarrega el doblatge de la producció a altres llengües, hi ha els qui estan a favor de mantenir les veus originals i els qui, contràriament, prefereixen el doblatge amb veus de cantants del país meta. Tanmateix, també hi ha casos de tota mena en què, per diferents motius, es tria una opció o una altra: traduir o no traduir les cançons (i, per tant, doblar-les o no doblar-les). No entrarem aquí a fons en aquesta qüestió, però sí volem subratllar que cada estudi pot fer decantar la balança cap a una banda o una altra segons diversos factors, com el país en què es treballa (Espanya és un país de tradició dobladora) o qüestions econòmiques, tal com ens subratlla Natalia Pérez en l'entrevista (vegeu annex 3.3 a la pàgina 436). Cal recordar també el fet que les pel·lícules d'animació solen ser per a tots els públics, entre el qual hi ha el públic infantil, per la qual cosa es fa gairebé sempre el doblatge a la llengua meta de totes les cançons de la pel·lícula, especialment si aquestes són diegètiques i, per tant, formen part de l'argument.

3.8. Estratègies de traducció de cançons per al doblatge

Elena Di Giovanni, com ja hem apuntat anteriorment, fa una definició breu però molt clara dels conceptes “estratègia” i “elecció” en el cas de la traducció audiovisual. El primer concepte, l'estratègia de traducció, el defineix com les diferents tècniques que s'han utilitzat per traduir una pel·lícula i que estan elevades a un macronivell; el segon, l'elecció de traducció, al qual dedicarem un altre apartat en aquest capítol, el defineix com una sèrie de solucions lingüístiques de micronivell (Di Giovanni, 2008: 296). En aquest apartat farem referència a les “estratègies”, en primer lloc. Citarem diversos autors que han estudiat l'anàlisi d'estratègies de traducció de cançons, veurem el procés de traducció de cançons i adaptació musical en una pel·lícula i, finalment, tractarem la qüestió de la no traducció.

Comencem amb Franzon, qui defineix, com ja hem vist, la cançó i la traducció d'una cançó i explica, a més, quines opcions té el traductor a l'hora de dur a terme aquesta tasca (2008: 376):

1. Deixar una cançó sense traduir.
2. Traduir-ne la lletra sense tenir en compte la música.
3. Reescriure la lletra amb la música original sense que tingui cap relació amb la lletra original.
4. Traduir-ne la lletra i adaptar-hi la música, fins al punt que a vegades caldrà una nova composició musical.
5. Adaptar la traducció que s'ha de dur a terme amb la música original.

En aquests casos, estaríem parlant d'estratègies de traducció, és a dir, una elecció elevada a un macronivell, el que seria la primera decisió que hem de prendre, seguint o no recomanacions o criteris previs.

També cal que coneguem prèviament, tot i que ja en tenim una idea força àmplia, tots els tipus de gèneres en què podem trobar la possibilitat de traduir cançons. Un llistat molt complet en aquest sentit el proporciona Susam-Sarajeva, qui enumera alguns dels gèneres i contextos en què traducció i música poden unir-se (2008: 191-192):

- Traducció i apropiació de música popular.
- Traducció de musicals teatrals internacionals per a produccions locals.
- Traducció/subtitulació/doblatge/*voice-over* de pel·lícules musicals (siguin de Hollywood o Bollywood, entre d'altres).
- Traducció de cançons populars contemporànies per a versions per ser cantades o pàgines web de fans.
- Traducció/subtitulació/doblatge/*voice-over* de dibuixos animats musicals, principalment de Disney.
- Multilingüisme i traducció de cançons de rap.
- Encartaments en àlbums (*inserts*).
- Notes en portades d'àlbums.
- Llistats de cançons i notes de programes.
- Traducció de cançons infantils i cançons de bressol.
- Traduccions fetes com a part d'una recerca sobre etnomusicologia.

- Interpretació musical i cant en llenguatge de signes per i per a persones sordes i amb problemes d'audició.
- No traducció.

Com veiem, Susam-Sarajeva creu que hi ha moments en què no cal traduir la música, ja que es pot apreciar una peça musical sense entendre el seu significat (ja vingui aquest significat donat per la música per si sola o per la lletra de la cançó), i afirma que una cançó en una llengua estrangera pot agradar tant com una en la pròpia llengua (2008: 191-192). Aquestes afirmacions possiblement siguin certes, però caldria tenir en compte el context d'aquestes cançons, les seves audiències i molts altres factors. L'autora també diferencia entre les traduccions completes, les traduccions parcials i les no traduccions (2008: 194).

A aquesta qüestió, també hi fa referència Di Giovanni en parlar d'estratègies de traducció en els musicals cap a l'italià, ja que l'autora diferencia entre traducció parcial, traducció mixta, traducció completa I i traducció completa II (2008: 300). Pel que fa a la traducció parcial, en què es fa el doblatge dels diàlegs i es deixen les cançons sense traduir (ja que es considera que no formen part del desenvolupament de l'argument de la pel·lícula), afirma que aquesta crea alguns buits i interrupcions en la narrativa fílmica. Segons l'autora, aquest fet ja es donava als anys cinquanta del segle XX, i posa com a exemple la pel·lícula *An American in Paris* (Minnelli, 1951), amb versió doblada a l'italià però sense traducció de les cançons. Tanmateix, destaca l'èxit que va tenir. Di Giovanni també parla de la traducció mixta (2008: 303-304), una estratègia que defineix com a innovadora i no gaire costosa econòmicament i en què s'utilitza el doblatge i la subtitulació al mateix temps.

Aquesta estratègia, explica, va néixer a partir de la dècada dels anys setanta del segle XX i va ser l'opció preferent durant l'època de renaixement dels musicals a principis del nou segle. D'aquesta manera, segons l'autora, podem veure diàlegs doblats i cançons subtitulades, com a *Moulin Rouge* (Luhrmann, 2001) o *Chicago* (Marshall, 2002). Finalment, parla de les dues maneres de concebre la traducció completa: la traducció completa I, la qual equival a fer el doblatge dels diàlegs i cantar les cançons amb lletres traduïdes, en una sola llengua meta i la traducció completa II, la qual subtitula tant els diàlegs com les cançons (aquest últim cas segurament per motius econòmics i per la davallada en el gènere tant als EUA com a Europa) (Di Giovanni, 2008: 304). Com a exemples d'ambdós tipus d'estratègies de traducció, posa, entre d'altres, *My Fair Lady* (Cukor, 1964) com a model I i *Jesus Christ Superstar* (Jewison, 1975) com a model II. Segons l'autora, el model I va tenir molt èxit però aquest va durar poc i va resultar ser molt car, sobretot perquè la producció de musicals als EUA va disminuir considerablement i tot el que s'estrenava era de baixa qualitat, per la qual cosa es va confinar als musicals infantils (produccions de Disney, de les quals destaca l'acurada feina dels distribuïdors a l'hora de reescriure i reinterpretar les cançons de cada pel·lícula, assegurant-ne l'èxit arreu del món en totes les seves versions traduïdes).

Comes i Arderiu explica també que els "processos" que es poden aplicar a la traducció de cançons són quatre: 1) que les cançons s'emetin en versió original, és a dir, que no es tradueixin; 2) que se subtitulin; 3) que siguin cantades en la llengua original per l'actor de doblatge per evitar un canvi de veu, 4) o bé que es cantin en versió adaptada. Davant d'aquestes possibilitats, Comes i Arderiu recomana conèixer a la perfecció les intencions del client o mitjà que emetrà la pel·lícula, tot i que es

posiciona afirmant que cal traduir només les cançons que aportin alguna cosa a la comprensió de la pel·lícula (2010a: 187). Aquesta posició també és aplicable en la modalitat audiovisual de la subtitulació, tal com expliquen Jorge Díaz Cintas i Aline Remael en un apartat dedicat a la traducció de cançons (2007: 208-209).

De vegades, la decisió sobre si traduir i no traduir una cançó és del traductor, sempre i quan aquest no hagi rebut cap indicació prèvia per part del client com, per exemple, les indicacions de les cartes creatives. En aquests casos, el traductor ha d'escollir entre traduir una cançó o no traduir-la segons si considera que és imprescindible o no per al seguiment de la trama, i sempre seguint el seu propi criteri professional. D'altres vegades, però, l'encàrrec de traduir o no traduir cançons ja ve donat amb anterioritat i el traductor es limita a complir aquesta tasca encomanada. Per tant, davant de la manca de normes conjuntes de la professió que estipulin en quins casos cal traduir una cançó i en quins no, podem trobar pel·lícules (o, també, sèries televisives o documentals) en què les cançons no es tradueixen o es tradueixen parcialment, fet que pot provocar una desconexió conscient o inconscient amb la trama per part de l'espectador.

El traductor Xosé Castro Roig afirma, en aquest sentit, però fent referència a la modalitat de la subtitulació, que el client final és qui té l'última paraula a l'hora de traduir cançons, fent referència a la cadena televisiva o a la distribuïdora cinematogràfica. De fet, sovint el traductor només rep una part del material i li pot resultar complicat decidir si cal o no traduir una cançó. En cas que hagi de prendre aquesta decisió, segurament optarà per traduir o no la cançó segons la importància que aquesta tingui per a la trama de la pel·lícula (2001: 43), com hem anat veient.

Els següents subapartats se centren en les tres estratègies que considerem rellevants per a la posterior anàlisi de cançons de les pel·lícules: la traducció, l'adaptació i la no traducció. Així doncs, estan dividits de la següent manera: 1) la traducció i l'adaptació de cançons per al doblatge de pel·lícules d'animació com a estratègies, 2) el cas de la no traducció de lletres de cançons, i 3) proposta gràfica de les tres estratègies del procés de traducció i adaptació musical, i possibles variants.

3.8.1. Traduir i adaptar la lletra

Susam-Sarajeva fa una afirmació molt interessant i evocadora quan diu que, igual que passa en la literatura, la música traduïda pot ajudar a introduir nous gèneres en un sistema i, d'aquesta manera, aquests poden formar part del repertori nacional a través de traduccions i posteriors produccions autòctones (2008: 193). Certament, moltes pel·lícules de Disney han passat a formar part de la infància de diverses generacions a través de les seves traduccions. A Espanya, moltes versions doblades només ho estaven en espanyol. Avui dia, però, moltes pel·lícules ja tenen les seves versions doblades al català i es pot triar sovint entre ambdues llengües.

Un cop s'ha decidit traduir una cançó per a un producte audiovisual concret (en el cas que ens ocupa, els llargmetratges animats per a tots els públics), ja som conscients, d'entrada, que en la majoria de casos es tractarà de versions per ser cantades, el que Franzon qualifica com una negociació inevitable entre la fidelitat a la música, les lletres i la seva interpretació (2008: 377). Franzon diferencia entre les traduccions semànticament molt precises i semblants a la lletra original, les traduccions que sacrifiquen una fidelitat verbal òptima a canvi de seguir la música, i casos intermedis de traduccions en què, fins i tot, se sobrepassa aquesta oposició

dicotòmica. Això dependrà, bàsicament, de la funcionalitat de la cançó i, per tant, de si aquesta ha de passar o no pel procés d'adaptació musical. És aquí, doncs, on tornem a distingir entre el paper del traductor i el del lletrista com a encarregats d'oferir la versió meta de la cançó original. Aquí farem especial referència a l'adaptació, ja que la traducció queda reduïda, en el cas de les pel·lícules d'animació per a tots els públics, a la primera versió literal que fa el traductor perquè el lletrista l'adapti, o bé a la traducció de fragments curts de cançons que no cal adaptar, és a dir, les *ditties*. Pel que fa a l'adaptació, caldrà veure fins a quin punt es modifica el text original quant a contingut, i per quins motius o amb quines finalitats, com ara exposarem.

Per exemple, podem trobar adaptacions musicals de cançons en què se segueix com a criteri principal la creació de noves lletres adaptades a la música original i on només s'inclou una sola paraula o frase equivalent a la lletra original (és a dir, aquesta versió meta s'allunya molt del sentit de la cançó original) (Franzon, 2008: 380-381). A aquesta qüestió, en fa referència la traductora Lucía Rodríguez en la seva entrevista (vegeu annex 3.2 a la pàgina 433). Franzon afirma que si les lletres reescrites totalment de nou en la llengua meta permeten que la cançó, com a artefacte cultural, travessi fronteres lingüístiques, aquesta pràctica es pot considerar una *translational action*. També hi hauria el cas a la inversa, en què la lletra resulta ser l'element més important i es canvia la música però no la lletra. Tornant a les cinc opcions pel que fa a estratègies de traducció de cançons segons Franzon (vegeu pàgina 194), la cinquena (adaptació de la traducció a la música original) descriu el cas que ens ocupa (2008: 386-387). La música no es canvia, ja sigui per les dificultats tècniques que això comporta, pel pressupost, o perquè l'encàrrec no

permet que el traductor ho faci. En aquest cas, segons l'autor, el traductor (i hi podríem afegir l'adaptador) es basa en la paràfrasi, aproximació o eliminació de contingut de les lletres de les cançons originals. Tanmateix, aquest cas és molt poc habitual, ja que en les pel·lícules d'animació normalment es manté intacta la BSO, en la qual s'introdueixen les noves veus meta.

Elke Stölting, a qui cita Klaus Kaindl a "Plurisemiotics of Pop-Song Translation: Words, Music, Voice and Image", analitza el procés de transformació de cançons populars angleses traduïdes entre els anys 1960 i 1970 (en aquest cas, cançons no relacionades amb cinema però amb idees extrapolables a la qüestió tractada en aquesta tesi) i en fa una doble distinció: les cançons traduïdes en què es canvia totalment el tema tractat a la cançó i només se'n conserva la melodia, i les cançons traduïdes en què es conserva més o menys el contingut, i se centra en aquest segon grup (Stölting, 1975: 125). Tanmateix, Kaindl creu que Stölting només fa una anàlisi lingüística i selectiva, sense tenir en compte qüestions semiòtiques que ell considera importants (Kaindl, 2005: 235-262). Un cop més, veiem la importància de la participació dels elements no verbals en el procés de traducció.

Cotes Ramal, en referència als musicals, ens recorda que sempre hi ha hagut dues postures oposades: la postura que defensa la forma per davant del contingut, i la postura que defensa tot el contrari (2005: 77-86). A més, ens recorda que també hi influeix el factor semiòtic de la imatge i menciona les postures logocentristes i musicocentristes, centrades en les paraules com a elements més importants de la cançó, per davant de la música (logocentrista) i en la música com a element més important de la cançó, per davant de les paraules (musicocentrista).

Per la seva banda, Low considera que la tasca de traduir cançons no s'ha de veure com una operació estrictament lingüística, ja que cada cançó conté un missatge no verbal. D'aquesta manera, és possible per als oients que no entenen la llengua original entendre en certa manera el contingut de la cançó, especialment si s'és proper al gènere musical en qüestió. Això, segons Low, no és impossible, però cal matisar-ho, ja que aquestes persones no tenen accés al contingut denotatiu i referencial del text en llengua original. Tot dependrà, a més, del tipus de cançó, segons sigui aquesta més musicocèntrica o logocèntrica (2005: 187).

Continuant amb els treballs de Low sobre traducció de cançons, aquest parla d'un concepte molt interessant que no podem obviar en aquest estudi: el "principi del pentatló" (2003b: 92). Fent referència a estratègies de traducció, Low explica que, igual que els atletes olímpics han de realitzar cinc proves i optimitzar la seva puntuació, no poden oblidar-se de formar-se en les modalitats de javelina i disc, i han de guardar-se energia per a la prova dels 1500 metres. D'acord amb aquesta metàfora, Low creu que el traductor de cançons ha de competir en cinc proves, igual que ho fa l'atleta olímpic, i que ha de complir els següents criteris: cantabilitat, sentit, naturalitat (no s'ha de percebre com a traducció sinó com a text original), ritme i rima. Es tracta de criteris pragmàtics que han de tenir una prioritat màxima en aquest tipus de traducció (2003b: 93). Tanmateix, Low explica que la traducció de cançons i el pentatló olímpic difereixen en el fet que, a diferència de les proves esportives, les cinc proves de traducció no s'han d'acabar en un sol dia, sinó que cal molt temps per fer una bona traducció d'una cançó (2005: 211).

3.8.2. No traduir la lletra

En el meu treball de recerca de doctorat, vaig estudiar el cas de la no subtitulació en videoclips musicals i *rockumentals* (Brugué, 2008: 81). Ara, tenint en compte que aquesta tesi doctoral no se centra en la subtitulació, fem referència a la no traducció en el cas del doblatge de cançons en pel·lícules d'animació.

D'entrada, Johan Franzon explica que aquesta situació, la no traducció, sovint està condicionada pel poc temps dels encàrrecs de traducció (2008: 378), però no podem oblidar tampoc la qüestió econòmica i la perspectiva del traductor sobre la importància argumental de la cançó (en aquest darrer cas, si no es rebessin instruccions prèvies). La no traducció de cançons també pot produir-se pel fet que el cantant o el grup musical que interpreta la versió original de la cançó sigui molt conegut i, d'aquesta manera, es manté aquest reclam de la pel·lícula. Aquest seria el cas de les cançons que apareixen a la pel·lícula *Shrek*, per exemple. Finalment, també hi ha la possibilitat de no traduir quan es tracta d'un gènere sense tradició de traducció, com ho solen ser els videoclips musicals.

Amb la posterior anàlisi traductològica de les pel·lícules del corpus, veurem casos en què es tradueixen les cançons en què el cantant original és força conegut i casos en què no es tradueix la cançó. Veurem, a més, les possibles implicacions de la no traducció en el producte traduït i en l'audiència.

3.8.3. Procés de traducció de cançons i adaptació musical

A continuació, proposem un resum gràfic de les tres grans estratègies de traducció de cançons i adaptació musical explicades com a procés per tal de visualitzar les relacions que es creen entre totes tres, especialment pel que fa a la influència de les llengües i cultures original i meta.

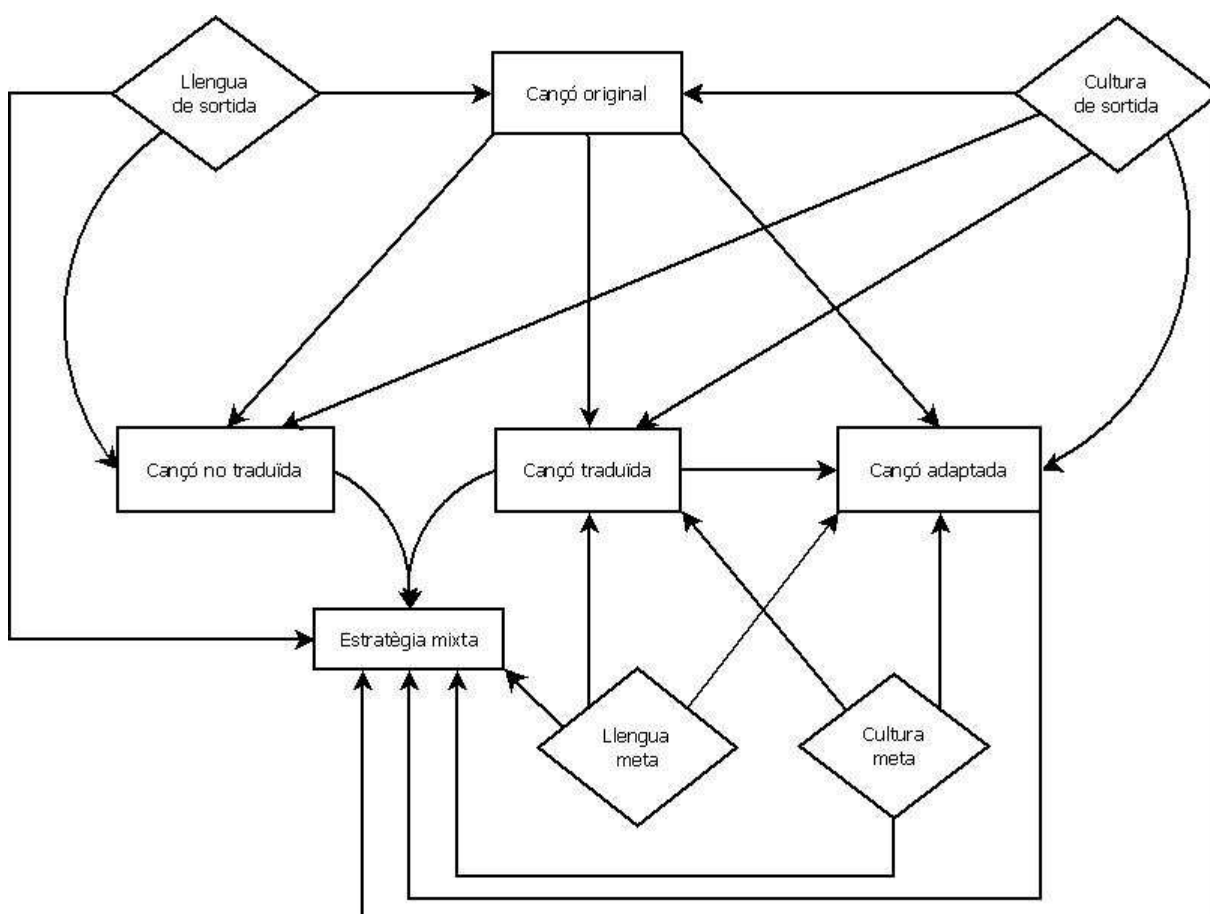


Figura 2. Procés de traducció de cançons i adaptació musical.

Com podem veure a la figura, la cançó original és el text original, per al qual hi ha tres possibilitats: la no traducció, la traducció sense adaptació i la traducció amb adaptació. En el cas de la cançó original, aquesta rep la influència d'elements que formen part de la cultura de sortida. No cal dir que, a més, aquesta està redactada en

la llengua original. Quant a la primera opció, la no traducció, és una opció en què es mantenen tant la cultura com la llengua original en la versió meta. Pel que fa a la segona possibilitat, la traducció, l'entendem com la tasca que desenvolupa directament el traductor audiovisual, sense necessitat de recórrer a l'adaptació musical (normalment fragments de cançons coneguts com a *ditties*). En aquesta fase, es realitza un transvasament literal de les paraules que constitueixen el text original cap a la llengua meta, sense tenir en compte aspectes com la rima o la mètrica, sinó mantenint les estructures sintàctiques i semàntiques originals, així com el lèxic utilitzat. En aquestes versions meta en forma de traducció no adaptada, hi trobem la llengua meta, així com la cultura meta i, també, és possible trobar-hi referents culturals de la cultura original. La traducció es pot combinar amb la no traducció en algunes ocasions, i oferir així un producte final d'estratègies mixtes com, per exemple, una pel·lícula d'animació per a tots els públics en què es combinin les cançons traduïdes sense adaptar amb les cançons no traduïdes que formin part de la BSO (fins i tot es podrien combinar les tres estratègies). Finalment, en tercer lloc, hi ha la possibilitat d'adaptar la lletra de la cançó (directament del text original si el lletrista també és traductor i pot dur a terme les dues tasques, o bé des de la primera traducció "esborrany" que ha redactat el traductor audiovisual per al lletrista). En aquest cas, la lletra de la cançó serà en llengua meta, però podem trobar-hi tant la cultura meta com la cultura original, igual que en el segon cas de traducció sense adaptació.

3.9. Eleccions de traducció de cançons per al doblatge

Com hem apuntat anteriorment, Di Giovanni defineix el concepte d'elecció de traducció com una sèrie de solucions lingüístiques de micronivell (2008: 296), a diferència de les estratègies de traducció, les quals serien de macronivell. L'autora les defineix com "solucions lingüístiques" i no parla de la influència dels elements no verbals. Si ampliem aquesta proposta, per tant, podríem distingir entre dos grups: les eleccions lingüístiques, basades en els estudis de traducció i aplicables al cas de la traducció de cançons, i les eleccions no lingüístiques o, fins i tot, de tipus tècnic (segons necessitats d'ajust en primers plans, per exemple). Malgrat tot, cal que tinguem sempre en compte que la traducció no és una ciència exacta ni una tasca aïllada, per la qual cosa trobem zones frontereres en què s'ajunten elements d'ambdós grups, com veurem a l'anàlisi traductològica del capítol 5. Per exemple, una elecció lingüística com podria ser l'estrangerització d'un terme implica, al mateix temps, consideracions extralingüístiques (referents culturals, tipus d'audiències, etc.). Molts elements d'un grup, doncs, depenen en major o menor grau, segons els casos, d'elements de l'altre grup. Per tant, podem parlar-ne de manera separada a continuació però, especialment a l'hora d'analitzar el nostre corpus, basat en productes cinematogràfics musicals, haurem de recordar que molt sovint convergeixen elements musicals i no verbals amb elements verbals.

3.9.1. Eleccions lingüístiques

Al llibre *El otoño del pingüino*, Lucía Molina mostra un model d'anàlisi traductològica, el qual divideix en tres parts o instruments: 1) model d'anàlisi per a la contextualització i caracterització de les traduccions; 2) model d'anàlisi per a la identificació i classificació dels àmbits culturals, i 3) model d'anàlisi per a la

identificació i classificació de les solucions: les tècniques de traducció (2006: 71). De les tres propostes, ens interessa especialment el model centrat en la identificació, classificació i denominació de les opcions escollides pel traductor per a cada microunitat en referència a la unitat corresponent en el text original. Tanmateix, Molina parla de “tècnica”, tot i reconèixer la diversitat de denominacions per fer referència al mateix concepte (2006: 87), el qual descriu com a procediment d'anàlisi i catalogació del funcionament de l'equivalència traductora.

Precisament sobre el concepte de tècniques de traducció (o “eleccions”, segons Di Giovanni), Lucía Molina i Amparo Hurtado n'han parlat àmpliament en un article conjunt en què expliquen les diverses tècniques de traducció des d'un enfocament funcionalista i afirmen que aquestes tenen un caràcter funcional i dinàmic, i que el seu ús dependrà bàsicament del gènere textual, el tipus de traducció, la modalitat de traducció, la finalitat de traducció i el mètode escollit (Molina, 2006: 100; Molina i Hurtado, 2002: 498-512). Proposen una classificació de les tècniques de traducció i, entre d'altres, fan referència al cas de la “traducció obliqua”, en la qual la traducció paraula per paraula és impossible i on són freqüents les transposicions, modulacions, equivalències o adaptacions (2002: 499-500). La traducció de cançons per al doblatge podria ser considerada una forma de traducció obliqua, ja que la mètrica, la rima o la subordinació a les imatges i al treball d'ajust fan que, efectivament, la traducció paraula per paraula sigui una tasca impossible i gens recomanable en aquesta modalitat de traducció si el que es vol aconseguir és fer arribar a l'audiència el missatge original amb la naturalitat i cantabilitat de la versió original. De fet, també podríem afirmar que la majoria de textos són impossibles de traduir paraula per paraula, tot i que en casos com la traducció poètica o la traducció de cançons,

realment cal un major grau d'adaptació i ús de les tècniques esmentades unes línies més amunt.

Continuant amb les tècniques proposades per Molina i Hurtado, destaquem les tècniques que les autores classifiquen per a la traducció obliqua: 1) les transposicions (canvis gramaticals en què, per exemple, un verb passa a ser substantiu); 2) modulacions, (es produeix un canvi de punt de vista, un canvi de les categories cognitives); 3) equivalències (traducció de proverbis o expressions idiomàtiques amb una frase totalment diferent a l'original) i, finalment, 4) adaptacions (canvis de l'entorn cultural, és a dir, expressar el missatge amb una situació diferent). Les autores expliquen que aquests procediments es complementen amb altres procediments de compensació i inversió, com generalitzacions o particularitzacions d'un terme, amplificacions amb termes nous, explicacions o, també, compensacions d'una informació determinada (2002: 499-500).

Cal que subratllem en aquest punt que els estudis de Lucía Molina i d'Amparo Hurtado han estat de gran utilitat per a molts investigadors del camp de la traducció, no només la traducció literària, sinó també la traducció audiovisual¹², per la claredat de les definicions de les tècniques de traducció i de la seva estructura, de manera que ens serviran de base en l'anàlisi traductològica de les cançons de les pel·lícules del nostre corpus. Tanmateix, prenem la denominació proposada per Di Giovanni (eleccions de traducció) per referir-nos a les tècniques de traducció proposades per

¹² Per exemple, Carme Mangiron inclou moltes al·lusions als estudis d'Hurtado i Molina en la seva tesi doctoral (2006) sobre el tractament de referents culturals (vegeu bibliografia). També, Anna Matamala i Naila Rami en fan referència en el camp de la traducció audiovisual, concretament en el cas de l'audiodescripció (2009) (vegeu bibliografia).

Molina i Hurtado, ja que Di Giovanni utilitza aquest terme per fer referència a la branca de la traducció audiovisual i d'aquesta manera en mantenim l'especificitat.

Abans, però, també volem destacar algunes aportacions d'altres autors que han fet estudis traductològics sobre la qüestió de les eleccions/tècniques de traducció i que, per tant, amplien o exemplifiquen el model proposat per Molina i Hurtado¹³. Per exemple, quant a tècniques o eleccions de traducció comunes en traducció audiovisual, com l'estrangerització i la domesticació, destacarem en primer lloc el treball de l'experta en referents culturals Laura Santamaria, qui explica que a l'hora de posar en una balança els avantatges i els inconvenients d'estrangeritzar o domesticar les nostres traduccions, no hem d'oblidar els factors externs que donen forma a les decisions dels traductors pel que fa a referents culturals i, per aquest motiu, emfasitza en el seu article sobre cultura i traducció la importància de la consciència sobre com els usuaris del text traduït processen la informació que prové de les referències a la cultura original (2001: 159). Santamaria explica que els traductors han de tenir molt en compte el fet que els espectadors de pel·lícules doblades o subtitulades interpretaran elements culturals, és a dir, que els assignaran un valor expressiu del valor de referència, segons el coneixement previ que tinguin d'un referent cultural determinat (2001: 163). Sobre aquesta qüestió, també en parlen els autors Béatrice Martínez i Raúl Eduardo González (2009) en el seu article d'anàlisi de dos casos pràctics pel que fa a la traducció de cançons:

¹³ Algunes d'aquestes aportacions, com veurem, es mouen entre el grup de les eleccions lingüístiques i el grup de les eleccions no lingüístiques, de manera que enllaçarem aquest subapartat amb el següent sobre eleccions no lingüístiques.

[...] la canción es un discurso cultural de gran utilidad que nos permite compartir diferentes tradiciones y visiones del mundo a través de una adaptación musical y cultural, en la que no se establece, generalmente, un mero calco, sino, [...] una adaptación que considera, implícitamente, los parámetros culturales de la lengua de llegada, así como el gusto poético y musical de la sociedad a la que la traducción está destinada. (2009: 16)

Chaume, d'altra banda, també fa referència als processos d'estrangerització i domesticació, i afegeix que se sol optar per la tendència històrica d'apropar el text a la cultura meta, sovint per la falta de pressupost o de temps, per les mínimes exigències del públic receptor però, sobretot, per l'absència d'estàndards de qualitat (2000: 76). Tanmateix, hi ha referents de la cultura d'origen que han passat a formar part de les cultures meta, com és el cas de la cultura dels EUA, país d'on procedeixen la majoria de produccions animades de la història del cinema. En aquest sentit, i començant per Walt Disney, les produccions nord-americanes han deixat de ser "interferències" i han passat a pertànyer a la cultura espanyola i a la cultura catalana (i, per extensió, afegim, a moltes altres cultures). Aquest és un fenomen propi de la globalització fins al punt que la producció de dibuixos animats per part de productores espanyoles pot arribar a ser considerada com a poc habitual per part de l'espectador espanyol (Richart, 2009: 72). En canvi, també és cert que trobem exemples de dibuixos animats molt coneguts que s'han traduït a altres llengües com, per exemple, la sèrie catalana *Les tres bessones*.

3.9.2. Eleccions no lingüístiques

Pel que fa a aquest segon grup sobre les eleccions de caràcter no lingüístic, hem de parlar d'entrada del gènere fílmic analitzat, és a dir, el cinema d'animació per a tots els públics (majoritàriament infantil), ja que aquest té unes característiques concretes

i, per tant, unes necessitats també específiques. Per exemple, Iglesias Gómez parla de la brevetat, repetició d'estructures i efectes de ritme produïts per la rima i la tendència a la isometria com a principals fórmules del llenguatge formulístic infantil en literatura (2009: 106). Aquesta afirmació és extrapolable, especialment si tenim en compte que moltes pel·lícules d'animació per a tots els públics s'han construït a partir de contes populars o de la literatura infantil (vegeu pàgina 74). Iglesias Gómez fa referència a alguns exemples de cançons de Disney, com algunes cançons que apareixen a escenes de *Cinderella*, i explica que el més important a l'hora de traduir aquests passatges no és ni reproduir les mateixes rimes ni conservar-les totes i cadascuna d'elles, sinó més aviat aconseguir que n'hi hagi prou perquè la intervenció en el seu conjunt posseeixi el ritme i la musicalitat que necessita la cançó com a parlament amb rima. Per tant, en aquest tipus de textos, els efectes estètics sonors hauran de tenir més importància en la traducció que no pas l'exactitud semàntica, que s'ha de respectar en la mesura que sigui possible però que deixa temporalment de ser prioritària (Iglesias Gómez, 2009: 119).

En aquesta línia, Comes i Arderiu recomana, entre altres coses, tenir la partitura per comptar síl·labes¹⁴, dividir la cançó en estrofes, traduir vers a vers, i ser conscient que caldrà prendre's algunes llicències poètiques per mantenir la mètrica, el ritme i la rima (2010a: 189-192). Sobre aquesta qüestió, també, Cotes Ramal parla de quatre opcions de traducció mètrica per tenir en compte el nombre de síl·labes de les frases en què s'estructura una cançó: 1) el mimetisme absolut (en què s'utilitza el mateix nombre de síl·labes), 2) el mimetisme relatiu (com el cas anterior, però desplaçant accents si escau, ja siguin aquests musicals o lingüístics), 3) l'alteració sil·làbica per

¹⁴ També fa referència a la qüestió de les partitures la lletrista María Ovelar a l'entrevista que es pot consultar a partir de la pàgina 3.

excés (en què de vegades s'utilitzen més síl·labes que a l'original, sense modificar el ritme), i 4) l'alteració sil·làbica per defecte (en què de vegades s'utilitzen menys síl·labes que a l'original, sense modificar el ritme) (Cotes Ramal, 2005: 78-79).

Tornant a Franzon i a la relació entre text original i text traduït, aquest parla de la fidelitat de la traducció a la cançó original (2008: 388). En aquest sentit, explica que s'hauria de tenir en compte la idoneïtat del context i no s'hauria de dur a terme una comparació paraula per paraula (tal com comentàvem abans sobre la traducció obliqua), és a dir, cal que s'adeqüi la traducció a la música i a la situació en què es representarà, i que s'aproximi el màxim possible al text original. Aquí entren en joc elements com la intenció dramàtica, l'estil o el registre. Franzon també fa referència al doblatge de cançons i subratlla la importància de la sincronització labial dels personatges que les canten (2008: 389). Tot i així, cal tenir en compte les dificultats que comporta. Per exemple, Mateo parla de la complexitat semiòtica dels textos, la naturalesa efímera i transitòria de la seva recepció, la multiplicitat d'agents que formen part d'una sola producció, i la confusió que ha envoltat tradicionalment la terminologia que es fa servir per descriure els textos meta, anomenats "traduccions", "versions", "adaptacions" i/o "reescriptures" (2008: 321).

3.10. Conclusions

En aquest capítol hem fet una àmplia revisió de la recerca feta fins al moment: audiències, veus, gèneres fílmics musicals, estratègies o eleccions de traducció, per tal d'unificar totes les dades possibles sobre la traducció de cançons, la majoria escasses i disperses en els estudis sobre traducció. En aquest punt, subratllem el fet que la bibliografia emprada ha estat triada tenint en compte la posterior anàlisi

traductològica i, per tant, tot i que sovint s'ha parlat amb caràcter més general de la traducció de cançons, s'ha fet principalment pensant en el doblatge en pel·lícules d'animació per a tots els públics. Tampoc hem entrat en qüestions tècniques del doblatge i de l'ajust, amb l'objectiu de no desviar-nos del tema central d'aquesta investigació.

També hem vist que seria molt positiva i encoratjadora, per als professionals al voltant de la traducció de cançons per al doblatge, l'existència d'uns criteris de traducció uniformes i homogenis que garantissin la qualitat final del producte i, a més, que respectessin la importància i serietat d'aquesta tasca tan difícil i elaborada. A través del contacte amb alguns professionals del sector audiovisual vinculats al món de la traducció per al doblatge, hem vist el procés pel qual passen les cançons que s'han de traduir dins d'una pel·lícula, que són les cartes creatives, les *ditties*, la importància de la partida pressupostària a l'hora de decidir si cal o no cal traduir les cançons, i la col·laboració entre diferents professionals que participen en aquest procés, com traductors, lletristes o supervisors de la distribuïdora. Es poden consultar totes aquestes entrevistes a l'apartat d'annexos de la tesi, a partir de la pàgina 429.

També hem fet referència a les primeres traduccions de pel·lícules animades a Espanya, per conèixer quins han estat els primers doblatges, tant en espanyol com en català, de Walt Disney, Warner Bros. Pictures i DreamWorks SKG i com ha influït el context històric en el nombre de versions en cada llengua. Finalment, sobre aquesta qüestió, hem aprofitat per fer esment de la polèmica que fa uns anys va girar entorn el doblatge en català en el cas de la companyia Disney.

Una part essencial per a l'anàlisi traductològica és l'apartat dedicat a les estratègies i eleccions de traducció de cançons per al doblatge. Pel que fa a les estratègies o solucions de macronivell, hem vist les opcions de traduir, no traduir o adaptar, o la combinació de totes aquestes estratègies, les quals queden resumides en la figura sobre estratègies de traducció de cançons (vegeu Figura 2 a la pàgina 204). Pel que fa a la primera opció, traduir sense adaptar, ja hem vist quines opcions té el traductor, segons el que se li demani (traducció literal com a esborrany o bé traducció d'un breu fragment de cançó). Pel que fa a la segona opció, la traducció adaptada o adaptació musical, és una estratègia de traducció que requereix que la persona que ha d'adaptar la lletra meta a la música original (podríem estar parlant d'un traductor i lletrista, d'un traductor amb amplis coneixements musicals o d'un traductor amb sensibilitat musical) transmeti no només el missatge sinó tot allò que l'envolta: la cultura emissora i els seus respectius referents culturals, a part de tots els aspectes estrictament musicals com la rima, la mètrica o la partitura. En tercer lloc, pel que fa a la no traducció, pot semblar una opció molt evident o que no mereixi cap anàlisi. En realitat, però, pot tenir conseqüències negatives quant a la transmissió del missatge del text original, en cas que la lletra de la cançó sigui un element important per a l'argument o el desenvolupament de la pel·lícula. La no traducció, malgrat tot, és una opció molt freqüent que podria ser considerada en alguns casos més com a error de traducció o manca de criteri que no pas com a estratègia de traducció. En el cas de les pel·lícules d'animació per a tots els públics, en què el públic és majoritàriament infantil, sortosament no és una opció generalitzada, tenint en compte el possible desconeixement d'idiomes estrangers i la dificultat de llegir subtítols en infants que comencen a llegir i escriure.

De vegades, la tria entre traduir, adaptar o no traduir és decisió del traductor, fet que pot comportar la divergència de criteris a seguir en models concrets quant a gènere audiovisual, modalitat de traducció (doblatge, subtitulació...), ja que cada professional pot treballar seguint perspectives diferents segons diversos factors: l'estudi per al qual treballa, el país meta, l'experiència laboral, qüestions econòmiques, entre d'altres. Sovint, però, el traductor rep els criteris a seguir per part de les distribuïdores, com ja hem vist a les entrevistes comentades en aquest capítol, cosa que és positiva pel fet que aquell estudi en concret sempre serà coherent quant a la traducció de cançons, ja que una manca de coherència de criteris o una manca d'estàndards de qualitat tindria efectes negatius en el producte final.

Pel que fa a les eleccions de traducció o solucions lingüístiques de micronivell, hem diferenciat entre eleccions lingüístiques i eleccions no lingüístiques a partir de la denominació que fa Elena Di Giovanni, i hem afirmat que existeixen zones frontereres entre ambdós grups, així com denominacions diferents per al mateix concepte, com serien les "tècniques" de traducció de Lucía Molina i Amparo Hurtado. Evidentment, les eleccions de traducció, siguin lingüístiques o no, es poden veure alterades per la tria prèvia de l'estratègia de traducció a seguir a partir del fet que estem parlant de produccions audiovisuals amb, sovint, més d'un agent emissor. Altres elements que influeixen en el procés de traducció i adaptació del producte final per al doblatge són la influència de les veus originals de les pel·lícules, el conjunt d'elements no verbals i factors semiòtics, la naturalitat i la cantabilitat de la cançó, i el tipus d'audiència a qui va dirigida la pel·lícula.

**SEGONA PART:
PEL·LÍCULES I ANÀLISI
TRADUCTOLÒGICA**

4. Fitxes tècniques i artístiques de les pel·lícules

Aquest capítol, com ja hem avançat a la introducció de la tesi, presenta les fonts primàries per a la posterior anàlisi traductològica. Està dividit en tres apartats principals, un per a cada pel·lícula: *Spirit: SC* en primer lloc, seguida de *Brother Bear* i, finalment, de *Happy Feet*. Les dades presentades a les taules han estat extretes principalment dels crèdits de cada pel·lícula, dels quals s'ha seleccionat la informació que s'ha considerat més rellevant per al capítol, i s'han completat amb informacions d'altres fonts en línia citades a la bibliografia. Cada apartat segueix la mateixa estructura per tal de facilitar les mateixes dades (si aquestes són accessibles) per a cada pel·lícula, i es divideix en sis subapartats:

1. Dades bàsiques (títol original i títols traduïts, direcció, any d'estrena, durada, distribuïdora original, distribuïdora a Espanya, premis, continguts extra i altres informacions d'interès).
2. Dades sobre el doblatge i les veus al català i a l'espanyol (veus dels personatges, traductors, estudis de doblatge, directores musicals, lletristes, veus originals i actors de doblatge en ambdues llengües meta).
3. Sinopsi de l'argument.
4. Descripció dels personatges principals i dels personatges secundaris més destacats.
5. Ambientació (on se situa la història en el temps i l'espai).
6. Informació sobre les cançons que apareixen a la pel·lícula (títols originals, traduccions dels títols al català i l'espanyol, i funcions).

4.1. *Spirit: Stallion of the Cimarron*



Fotografia 4. Caràtules de *Spirit*: SC.

4.1.1. Dades bàsiques

Títol en català: *Spirit: el cavall indomable*.

Títol en espanyol: *Spirit: el corcel indomable*.

Any d'estrena: 2002.

Direcció: Kelly Asbury i Lorna Cook.

Durada: 73 minuts (sense els crèdits).

Guió: John Fusco.

Producció: Dino Athanassiou, Max Howard, Jeffrey Katzenberg i Mireille Soria.

Edició: Clare De Chenu.

Banda sonora: Hans Zimmer.

Edició musical: Robb Boyd.

Distribuïdora original: DreamWorks Distribution LLC.

Distribuïdora a Espanya: United International Pictures, S.L.

Premis¹⁵: nominació a “Millor pel·lícula d'animació” per l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques de Hollywood, així com al Globus d'or a la categoria de “Millor cançó original” amb *Here I Am*). Ha guanyat altres premis menys coneguts pel públic general, com el “Millor disseny de personatge en una producció animada” als Annie Awards o “Millor pel·lícula” als Genesis Awards.

Continguts extra d'interès: el DVD conté diversos materials addicionals, entre els quals destaquem dos:

- The Music of “Spirit”: en aquest apartat es parla de la música de la pel·lícula, tant instrumental com vocal, i de les persones implicades, entre elles el compositor Hans Zimmer, qui afirma que el director li va demanar que havia de trobar la manera de representar la veu de Spirit. De fet, tal com afirma, les cançons són els seus pensaments i la seva veu interior, ja que el personatge no parla. Amb una barreja de guitarra, piano, música electrònica i orquestral, es va enllestir la banda sonora. La veu de Spirit en les cançons és la del cantant Bryan Adams, qui aporta el to del rock n'roll a Spirit en moments com quan no es deixa domar, o quan el cavall està enfonsat i se l'emporten en tren cap a un lloc desconegut (cançons *Get Off My Back* i *Sound the Bugle*, respectivament). Segons el productor, Jeffrey Katzenberg, Bryan Adams va haver de treballar com a cantant, lletrista i actor.

¹⁵ Es pot consultar la informació completa, amb els noms i càrrecs de tots els especialistes implicats en la pel·lícula (informació dels crèdits), així com el llistat de premis rebuts o als quals ha estat nominada la pel·lícula, al següent enllaç: <http://www.imdb.com/title/tt0166813/fullcredits#cast>

- International Star Talent: en aquest apartat es parlen dels doblatges de la pel·lícula en altres llengües. S'explica que s'ha traduït en vint idiomes i que, que en cadascun d'ells, s'ha intentat trobar un Spirit que transmetés el mateix que en la versió original quant a sentiments i emocions. Hi apareixen diversos actors, entre ells l'espanyol, i es pot veure com la majoria d'ells són cantants professionals de música pop i rock.

4.1.2. El doblatge i les veus

CATALÀ

Direcció del doblatge en català: Glòria Roig.

Traducció al català: Montse Porti (vegeu annex 3.6 a la pàgina 456)

Estudi de doblatge en català: Soundtrack.

Direcció musical en català: Odile Arqué (vegeu annex 3.4 a la pàgina 443).

Adaptació de les lletres en català: Odile Arqué.

ESPANYOL

Direcció del doblatge en espanyol: Glòria Roig.

Traducció a l'espanyol: Ricard Sierra (vegeu annex 3.5 a la pàgina 454).

Estudi de doblatge en espanyol: Soundtrack.

Direcció musical en espanyol: Odile Arqué.

Adaptació de les lletres en espanyol: Odile Arqué.

Personatge	Veü original	Veü català	Veü espanyol
Spirit (narrador)	Matt Damon	Roger Pera	Roger Pera
Coronel	James Cromwell	Jordi Boixaderas	Jordi Boixaderas
Little Creek	Daniel Studi	Óscar Muñoz	Óscar Muñoz
Sergent Adams	Chopper Bernet	Josep Ribas	Josep Ribas
Murphy	Jeff LeBeau	Pepe Antequera	Pepe Antequera
Bill	Richard McGonagle	Alberto Roig	Jordi Ribes
Joe	Matthew Levin	Jaume Villanueva	Jaume Villanueva
Pete	Adam Paul	Claudi Domingo	Claudi Domingo
Jake	Robert Cait	Enric Serra Frediani	Enric Serra Frediani
Roy	Charles Napier	Mark Ullod	Francisco Gázquez

Taula 4. Veus en anglès, català i espanyol de *Spirit*: SC.

Veus de les cançons originals: Bryan Adams.

CATALÀ

Veus de les cançons en català: Quim Bernat.

Veus addicionals en català (sense determinar el personatge): Pep Bermúdez, Ramon Canals, Enric Cusí, Carles di Blasi, Toni Forteza, Albert Luchetti, Kaori Mutsuda, Ivan Pera i Quim Sota.

Veus als cors en català: Juan Manuel Sánchez Leal, Samuel Palacions Salvado i Pablo Samuel Planes Vidal.

ESPANYOL

Veus de les cançons en espanyol: Raúl.

Veus addicionals en espanyol (sense determinar el personatge): Tasio Alonso, Javier Amilibia, Jordi Campillo, José Luis Campos, Frank Gálvez, Bruno Jorda, Victor Martínez, Miguel Marquillas, Kaori Mutsuda, Manuel Osto, Marc Ullod i Juan Miguel Valdivieso.

Veus als cors en espanyol: Quim Bernat, Juan Manuel Sánchez Leal, Samuel Palacios Salvado i Pablo Samuel Planes Vidal.

4.1.3. L'argument

La història es basa en la lluita d'un *mustang*, líder de la manada dels Cimarron, per conservar la seva llibertat durant les guerres índies que van tenir lloc als EUA al segle XIX. Spirit neix entre una manada de cavalls que viuen en llibertat en algun indret dels EUA. Aviat, el cavall es convertirà en el líder de la manada.

Una nit, Spirit veu quelcom desconegut a la llunyania. Es tracta d'unes criatures desconegudes per a ell fins aquell moment, els humans, fet que el sorprèn enormement. Quan aquests homes es desperten, el capturen i se l'emporten per vendre'l a la cavalleria. Durant el camí, una àliga acompanya Spirit.

Un cop estacat, els soldats intenten ferrar-lo. Li tallen la crinera i la cua i l'intenten muntar, però no poden perquè el cavall s'hi resisteix. El coronel ordena estacar-lo a ple sol i sense menjar ni aigua durant tres dies per afeblir-lo i poder-lo domar. Passat aquest temps, els soldats estaquen també un indi

membre de la tribu dels Lakota a qui han capturat. Aquest indi es diu Little Creek i serà una figura clau en el viatge de Spirit.

El coronel intenta muntar Spirit davant la presència dels soldats i del captiu, i sembla que finalment ho aconsegueix, aprofitant que el cavall està en males condicions físiques. Tanmateix, al final Spirit es resisteix i tira el coronel a terra. En un atac de fúria, aquest el vol disparar, però Little Creek aconsegueix deslligar-se, s'agafa al cavall i fugen tots dos.

Little Creek s'emporta Spirit al seu poblat indi, on el cavall coneixerà una euga anomenada Pluja. Spirit no entén com un cavall pot viure amb els humans i, al mateix temps, ser lliure. Com que no es deixa muntar, Little Creek el lliga a Pluja, amb qui crearà una gran amistat. Tanmateix, en veure que Spirit serà sempre indomable, Little Creek decideix alliberar-lo. Poc després, però, apareixen novament els soldats que venen a atacar-los (una escena que representa clarament el que van ser les guerres índies). Durant l'atac, el coronel dispara l'euga, la qual cau al riu amb Little Creek. Aquest aconsegueix salvar-se ràpidament, però Pluja cau riu avall arrossegada per una forta corrent. En veure-ho, Spirit galopa per salvar-la i es llança al riu, però arriben a una cascada i cauen al buit.

L'endemà es desperten a la vora d'un rierol, i Spirit veu que Pluja està molt malferida, i es queda ajagut al seu costat fins que arriben novament uns humans i el capturen. A Pluja la deixen allà, ja que creuen que morirà. Little Creek, però, recupera la seva euga i la salva.

Durant una forta nevada, Spirit és portat en un tren fins a algun indret llunyà i desconegut. En aquest viatge, el cavall queda completament enfonsat i recorda d'on prové. En aquests moments de desesperació, Spirit sent una forta nostàlgia de la seva vida anterior i recorda amb anhel la seva manada, entre la qual destaca la figura de la seva mare.

Quan el tren arriba a la seva destinació, Spirit és condemnat a treballar per portar una locomotora de grans dimensions muntanya amunt. Quan s'adona que la locomotora acabarà arribant a les seves terres ("anaven cap a casa meva i els havia d'aturar"), fa veure que cau a terra d'esgotament i, quan els humans l'alliberen per endur-se'l, s'escapa, trenca una cadena i fa desfrenar la locomotora. Durant la seva fugida, però, la cadena que porta al coll s'enganxa en un tronc. En aquell moment, però, arriba Little Creek i el salva. Finalment, Spirit i Little Creek són amics. Tanmateix, els humans tornen i han de fugir junts. Al galop, entre muntanyes que recorden els parcs naturals de l'estat de Colorado, Spirit decideix saltar entre dues muntanyes per poder arribar a l'altra banda i salvar-se. Un cop a l'altra banda de la muntanya, el coronel finalment s'adona que mereixen viure en llibertat i els perdona la vida.

Spirit i Little Creek retroben Pluja al poblat indi. Els dos cavalls s'acomiaden de Little Creek i marxen al galop per trobar finalment la manada del Cimarron, amb l'ajut de l'àliga que ha anat guiant Spirit al llarg de tot el seu viatge.

Aquesta història mostra situacions desesperades forçades per la crueltat humana i, com a conseqüència, el patiment dels animals i l'anhel per recuperar

la seva llibertat. A més, també fa una recreació del que van ser les guerres índies i com les tribus natives van ser atacades pels nord-americans.

4.1.4. Els personatges

Spirit: és el personatge principal de la pel·lícula i per això consta el seu nom en el títol: *Spirit: Stallion of the Cimarron*. L'animal no canta directament perquè no parla com els humans, sinó que manté els seus sons naturals, per la qual cosa no ha calgut dibuixar la sincronització labial ni el doblatge dels personatges animals (sí els humans). A través de la veu en off, el cavall pot parlar i adreçar-se a l'audiència com a narrador (en el cas de les cançons, concretament, amb la veu del cantant Bryan Adams).

El fet que no hi hagi molt diàleg i que els animals no s'humanitzin completament aporta un toc important de realisme a la història. De fet, el director Kelly Asbury va afirmar que, si haguessin fet parlar un cavall, la pel·lícula s'hauria convertit en una comèdia: "No pots prendre't seriosament un cavall que parla; hauria estat còmic [...] i vam decidir fer els animals més naturals i deixar-los actuar a través de l'animació". Spirit és un personatge que es caracteritza sobretot per la seva valentia, força, capacitat de lideratge; en moltes escenes es mostra el seu sentit de l'humor; és protector, defensor dels seus i, fins i tot, una mica imprudent. Pel que fa al seu nom, James Baxter, el supervisor d'animació del personatge de Spirit, explica que es va triar "Spirit" perquè dins del cor del personatge hi ha un esperit que no es pot trencar. Més endavant tornarem a parlar de les traduccions dels noms dels personatges.



Fotograma 44. Spirit.

El coronel: Es tracta d'un personatge cruel que dirigeix altres soldats amb la missió de conquerir el territori. Com a la majoria de pel·lícules de dibuixos animats, és el personatge malvat que persegueix el personatge bo fins al final de la història i que, normalment, mai no aconsegueix atrapar-lo, tot i que sí posar-li certs obstacles al camí. Tanmateix, al final de la pel·lícula, admet que Spirit és un cavall indomable i li perdona la vida. Amb aquesta decisió es vol demostrar la supremacia dels humans, ja que al cap i a la fi són ells qui acaben perdonant la vida a l'animal i, al mateix temps, a l'indi. Una altra interpretació és que el coronel demostra pietat i, alhora, respecte per un gran enemic.



Fotograma 45. El coronel.

Little Creek: aquest indi de la tribu dels Lakota és un personatge senzill que estima els qui l'envolten. Per la seva condició d'indi, precisament, respecta el medi natural i no maltracta els seus cavalls, sinó que els protegeix. És valent i

decidit, i no té por de les circumstàncies adverses, igual que Spirit. I, igual que ell, és lliure. El nom d'aquest personatge tampoc no es tradueix.



Fotograma 46. Little Creek.

Personatges secundaris: entre aquests personatges destaquem dos dels tres únics personatges femenins (a part d'una nena índia): la mare de Spirit i Pluja. En primer lloc, la mare és el personatge que fa que Spirit vulgui tornar sempre al lloc on pertany, la força que el fa continuar i tornar, finalment, a la seva llar. D'altra banda, l'euga Pluja és el personatge que ensenya a Spirit una altra manera de viure, en convivència amb els indis. També, fa sorgir el sentiment de l'amor a la pel·lícula, per la qual cosa és un pes important per al personatge principal. Pel que fa a la traducció dels noms dels personatges, l'euga companya de Spirit es diu Rain en la seva versió original. En aquest cas concret, sí que s'ha optat per la seva traducció tant en català (Pluja) com en espanyol (Lluvia).



Fotograma 47. La mare de Spirit (esquerra).



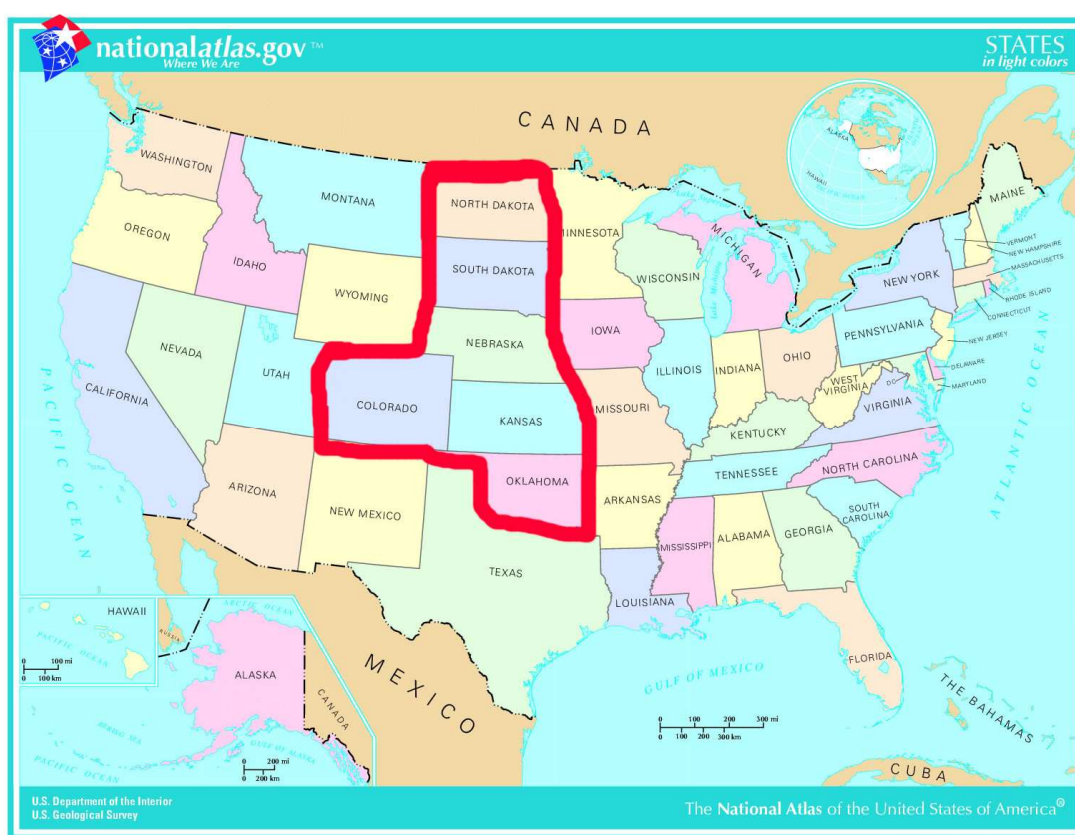
Fotograma 48. Rain (dreta).

4.1.5. L'ambientació

La pel·lícula està ambientada en el Far West americà en què van tenir lloc les guerres índies entre el segle XVII i finals del segle XIX de manera intermitent. Durant aquestes guerres, es van arraconar o eliminar algunes cultures ancestrals i nacions ameríndies, sovint a través de la devastació de tribus senceres o la localització d'aquests poblats en reserves aïllades. L'objectiu dels saquejadors era conquerir els territoris més occidentals del país i imposar la pròpia cultura als seus habitants.

A la pel·lícula, Spirit coneix un membre de la tribu dels Lakota, els quals van poblar els estats de Dakota del Nord i del Sud. Tanmateix, Spirit pertany a la regió del Cimarron, la qual es troba a l'extrem nord-occidental de l'estat d'Oklahoma, prop de l'estat de Colorado. Allà és on el cacen per emportar-se'l a una regió més àrida i desèrtica que tant podria ser en direcció nord o nord-oest (Kansas o Colorado). Aquest supòsit es basa en el fet que, al final de la pel·lícula, Spirit és traslladat en tren fins a algun lloc en direcció a Nebraska, que és on ha d'arribar la locomotora. Tanmateix, quan Spirit veu que la

locomotora ha d'arribar a la seva terra, aquest sembla ser un fet incongruent, ja que Nebraska i la regió del Cimarron estan separades per una part de l'estat de Kansas i una part de l'estat de Colorado, de manera que sembla impossible que ho pugui divisar en la llunyania. En resum, la història transcorre al centre dels EUA, entre els estats de Dakota del Nord, Nebraska, Kansas, Colorado i Oklahoma, tal com mostra el següent mapa:



Mapa 1. Mapa polític dels EUA.

El títol de la pel·lícula conté una ambigüitat que s'omet en la traducció, que és la paraula "Cimarron". A part de ser el nom d'un comptat d'Oklahoma, el terme "cimarron" en anglès significa "salvatge", "d'esperit lliure", "únic" i "lluïtador". Les traduccions al català i a l'espanyol han conservat aquest sentit fent servir la

paraula “indomable”, però s’ha omès el referent topogràfic al qual es fa referència en la narració: la regió del Cimarron. Possiblement s’hagi emprat el sentit més espiritual perquè el topònim podria confondre l’audiència meta per ser un terme estrangeritzant.

4.1.6. Les cançons

Les cançons de la pel·lícula tenen una funció bàsicament diegètica o narrativa i es podrien dividir en dos grups: 1) cançons en què es descriuen accions i 2) cançons en què es descriuen contextos i sentiments del protagonista. En algunes ocasions, la narració a través de les cançons es fa en primera persona i, en d’altres, en tercera persona. Pel que fa a la veu de les cançons, no és la mateixa que narra la història: es fan servir dues veus diferents, com ja hem vist al quadre anterior.

A part de les cançons, la pel·lícula conté molta música instrumental, bàsicament orquestral, que augmenta la seva intensitat o volum segons l’acció a la qual acompanya per tal d’emfasitzar sentiments i emocions i, també, per augmentar les expectatives de l’audiència. Uns exemples d’això serien l’escena en què els dos cavalls s’enamoren, l’escena en què Spirit lluita aferrissadament per no ser domat pels humans, o l’escena en què els cavalls galopen o l’àliga vola.

Pel que fa a l’estil, les cançons són d’estil pop-rock, algunes d’elles de ritme més ràpid i altres de ritme més lent. En canvi, la música instrumental és de tipus clàssic. Aquesta combinació fa que la pel·lícula sigui molt completa en

aquest sentit i s'eviti la monotonia, ja que manté l'atenció i la continuïtat de la trama en tot moment.

En el següent quadre es llisten per ordre d'aparició els títols de les cançons que apareixen en la pel·lícula, fins i tot les dels crèdits finals. Si alguna cançó es repeteix en més d'una escena, només s'hi ha inclòs una sola vegada. La informació sobre la composició de lletres i artistes de cadascuna d'elles es podrà consultar al següent capítol.

TÍTOL ORIGINAL	TÍTOL EN CATALÀ	TÍTOL EN ESPANYOL
<i>Here I Am</i>	<i>Sóc aquí</i>	<i>Heme aquí</i>
<i>This is Where I Belong</i>	<i>És el meu món</i>	<i>Aquí es de donde soy</i>
<i>You Can't Take Me</i>	<i>Sóc lliure</i>	<i>Soy libre</i>
<i>Get Off My Back</i>	<i>Deixeu-me en pau</i>	<i>Dejadme en paz</i>
<i>Sound the Bugle</i>	<i>Toca el clarí</i>	<i>Toca el clarín</i>
<i>I Will Always Return</i>	<i>Sempre tornaré</i>	<i>Siempre regresaré a ti</i>
<i>Don't Let Go</i> [crèdits]	[No es tradueix]	[No es tradueix]
<i>Brother Under the Sun</i> [crèdits]	[No es tradueix]	[No es tradueix]

Taula 5. Títols de les cançons de *Spirit: SC*.

4.2. *Brother Bear*



Fotografia 5. Caràtules de *Brother Bear*.

4.2.1. Dades bàsiques

Títol en català: *Germà ós*.

Títol en espanyol: *Hermano oso*.

Any d'estrena: 2003.

Direcció: Aaron Blaise i Robert Walker.

Durada: 85 minuts (sense els crèdits).

Guió: Steve Bencich, Lome Cameron, Ron J. Friedman, David Hoselton i Tab Murphy.

Producció: Bruce Anderson.

Edició: Brion McIntosh, Shannon Stein i Beth A. Collins-Stegmaier/Tim Mertens.

Edició musical: Earl Ghaffari.

Distribuïdora original: Buena Vista Pictures Distribution.

Distribuïdora a Espanya: Buena Vista Home Entertainment (TWDCI, S.L.).

Banda sonora: Phil Collins i Mark Mancina. Direcció orquestral de David Metzger. Tots tres van dur a terme els arranjaments vocals. Banda sonora enregistrada i mesclada per Steve Kempster. Cançons enregistrades i mesclades per Frank Wolf i Steve Kempster.

Traducció de la cançó *Transformation*: Lorena Kapniaq Williams.

Premis¹⁶: *Brother Bear* va rebre moltes nominacions a diversos premis, entre ells de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques de Hollywood a la categoria de “Millor pel·lícula d'animació”). També, “Millor música en una producció animada”, “Millor doblatge original” per la veu de Jeremy Suarez (Koda) i altres premis relacionats amb efectes i disseny de l'animació, a l'Annie Award 2003.

Continguts extra DVD:

- Videoclip de Phil Collins de la cançó *Look Through My Eyes*. No es tradueix.
- Enregistrament de la cançó *Transformation* en inuit. Aquesta cançó va ser escrita en anglès per Phil Collins i va ser traduïda a l'inuit per Lorena Kapniaq Williams i cantada en aquesta mateixa llengua a la pel·lícula per The Bulgarian Women's Choir. En aquesta escena, se subtitula la cançó en anglès amb les lletres originals.
- Cançó prèvia original de *Welcome: Fishing Song*. No es tradueix.

¹⁶ Es pot consultar la informació completa, amb els noms i càrrecs de tots els especialistes implicats en la pel·lícula (informació dels crèdits), així com el llistat de premis rebuts o als quals ha estat nominada la pel·lícula, al següent enllaç: <http://www.imdb.com/title/tt0328880/fullcredits#writers>

4.2.2. El doblatge i les veus

CATALÀ

Direcció del doblatge en català: Quim Roca.

Traducció al català: Lluís Comes (vegeu annex 3.1 a la pàgina 429).

Estudi de doblatge en català: 103 Todd-Ao Estudios. Versió catalana produïda per Disney Character Voices International, Inc.

Direcció musical en català: Santi Aguirre.

Adaptació de les lletres en català: David Suárez (vegeu annex 3.8 a la pàgina 475).

ESPANYOL

Direcció del doblatge en espanyol: Eduardo Gutiérrez.

Traducció a l'espanyol: Lucía Rodríguez (vegeu annex 3.2 a la pàgina 433).

Estudi de doblatge en espanyol: Sintonía, S.A. Versió castellana produïda per Disney Character Voices International, Inc.

Direcció musical en espanyol: Javier Pontón i Santi Aguirre.

Adaptació de les lletres en espanyol: María Ovelar (vegeu annex 3.7 a la pàgina 460).

Personatge	Veü original	Veü català	Veü espanyol
Kenai	Joaquin Phoenix	Roger Isasi- Isasmendi	Roger Isasi- Isasmendi
Koda	Jeremy Suarez	Ramon Salvat	Ramon Salvat
Denahi	Jason Raize	Óscar Muñoz	David Robles
Sitka	D.B. Sweeney	Raül Llorens	Claudio Serrano
Rutt	Rick Moranis	Carles di Blasi	José Sánchez Mota
Tuke	Dave Thomas	Amadeu Aguado	Josema Yuste
Bocs	Paul Christie i Daniel Mastrogiorgio	Ricky Coello i José Javier Serrano	Luis Marín i Eduardo Gutiérrez
Vídua	Estelle Harris	Aurora García	Pilar Gentil
Chet	Greg Proops	Ivan Labanda	Fernando Cabrera
Shara	Pauley Perrette	Eva Lluch	Pilar Puebla
Ós croata	Darko César	Darko César	Darko César
Tanana (la xaman)	Joan Copeland	Marta Martorell	Marta Martorell
Tug	Michael Clarke Duncan	Jordi Royo	Joan Crosas
Denahi adult (narrador)	Harold Gould	Joaquim Díaz	Julio Núñez
Esquirols	Bumper Robinson	Xavier Casan i Jaume Costa	Santiago Aguirre i Fernando Cabrera

Taula 6. Veus en anglès, català i espanyol de *Brother Bear*.

Veus de les cançons originals: Phil Collins, Tina Turner, The Bulgarian Women's Choir i The Blind Boys of Alabama.

CATALÀ

Veus de les cançons en català: Miquel Fernández, Roser, Alícia Rodríguez, Paquito Patiño, Glòria Turón, Lois García, Samuel Palacios, Johanan Marín, José Cañal, Benjamín Alegre i J. Carles Capdevila.

Veus addicionals en català (sense determinar el personatge): Juanito Barenys, Pedro Torrabadella, Julia Roca, Sofia Torrabadella, Belén Barenys, Meritxell Sota i Francesc Belda.

ESPANYOL

Veus de les cançons en espanyol: Phil Collins, Roser, María Caneda, María Sánchez, Andrea Bronston, Joanna Rubio, Cani González, Helen de Quiroga, José Truchado, Javier Gallego, Emilio Cuervo, Pablo Perea, Toni Meguiano, Tomás Álvarez, Miguel Galindo i Ramón Salvat.

Veus addicionals en espanyol (sense determinar el personatge): David Bascones, Julián Rodríguez, Jon Ciriano, Sergio Poveda, Claudia Caneda, Auri Cruz i María José Maestro.

4.2.3. L'argument

És la història de tres germans d'una tribu indígena d'algun punt d'Amèrica del Nord on "les llums sempre canviants que ballen dalt del cel són els esperits dels avantpassats". Quan el germà petit, Kenai, arriba a la majoria d'edat, la

xaman de la tribu, Tanana, qui representa la saviesa de la natura i el pont entre la natura i els poders sobrenaturals, li ofereix durant un ritus iniciàtic un tòtem tallat en pedra. El seu germà gran, Sitka, té el tòtem de l'àliga, que representa el guiatge, el guia. El germà mitjà, Denahi, té el tòtem del llop o de la saviesa, el seny. Aquests tòtems amb figures d'animals ajuden els nois a convertir-se en homes, assignant-los una tasca que han de descobrir algun dia.

Quan arriba el seu moment, Kenai rep el tòtem de l'ós de l'amor, el qual rebutja. Després de la cerimònia, a més, s'adona que ha estat precisament un ós qui li ha robat la seva cistella plena de peix. Així doncs, decideix matar-lo i els seus germans el segueixen per protegir-lo. Quan troba l'ós, Kenai cau per un penya-segat i està a punt de ser atacat per l'animal, però Sitka el distreu i fa que el persegueixi a ell. Tanmateix, l'ós gira cua i es disposa a atacar els dos germans petits, quan Sitka decideix sacrificar la seva vida, clava la llança a una escletxa del gel i cau al buit. Decidit a venjar la mort del seu germà, Kenai marxa a matar l'ós i Denahi el segueix per protegir-lo. La xaman, mentrestant, demana a l'esperit de Sitka que els faci de guia.

Kenai troba l'ós i s'inicia una lluita a dalt d'una muntanya. Denahi puja a ajudar el seu germà petit però, abans d'arribar-hi, Kenai clava la llança a l'ós i el mata. El cel s'enfosqueix i apareixen unes llums blaves que ràpidament es converteixen en les aigües d'un riu i una cascada (per als inuit, l'aigua representa les divinitats bondadoses). Ràpidament, però, l'aigua desapareix i apareix una llum taronja i verda (el que seria una aurora boreal), que deixa

veure esperits d'animals, entre ells la figura de Sitka. L'esperit d'una àliga agafa Kenai i el converteix en un ós, marxen les llums i comença a ploure.

Quan Denahi arriba dalt de la muntanya, veu un ós, de manera que creu que Kenai és mort. En aquell moment, cau un llamp i fa caure l'ós (que ara és Kenai) per un penya-segat. Denahi agafa les pertinences del seu germà, creient-lo mort, i decideix caçar l'ós assassí, qui en realitat és el seu germà transformat en ós pels esperits. Penja a la llança el tòtem en forma d'ós que Kenai havia rebutjat i marxa a buscar la bèstia.

Kenai es desperta i troba la xaman, qui li diu que, a partir d'ara, ho veurà tot des d'una altra perspectiva i que haurà d'anar fins a la muntanya on les llums toquen la terra per reparar el mal que ha fet. Llavors és quan Kenai s'adona que és un ós i que parla la llengua dels óssos (com a espectadors, sentim Kenai parlar el nostre idioma quan interacciona amb altres animals o parla sol, però el sentim parlar "ós" quan interacciona amb els humans).

Durant el seu viatge, Kenai coneix dos caribús que l'acompanyaran en alguns moments, així com Koda, un osset xerraire i trapella que es convertirà en el seu company de viatge sense ell voler-ho. Koda explica al seu nou amic que al costat del riu dels salmons on ell es dirigeix hi ha les llums que toquen la muntanya. Així doncs, Kenai accedeix a acompanyar-lo. Durant el viatge, però, sovint hauran de fugir d'un humà que els vol matar: es tracta de Denahi, qui vol venjar la mort dels seus germans.

En el seu viatge, els dos óssos comparteixen moments entranyables. D'una banda, Kenai li explica que un monstre va matar el seu germà Sitka i, de l'altra, Koda li explica que ell ha perdut la seva mare. Un matí, els dos óssos troben una paret amb empremtes i pintures humanes. Una d'elles mostra un home amb una llança a punt d'atacar un ós, o bé un ós a punt d'atacar un home amb una llança. És llavors quan Kenai s'adona del canvi de perspectiva i que la realitat s'ha capgirat totalment.

Finalment, els óssos arriben al riu ple de salmons, on Kenai descobrirà com viuen aquests animals i entendrà que també formen amistats i, en definitiva, una tribu com la seva, la humana. I, efectivament, des d'allà es pot divisar la muntanya que Kenai està buscant. En una conversa amb els altres óssos, Koda explica que va perdre la seva mare quan aquesta lluitava contra un monstre ferotge. Ara Kenai s'adona que el monstre ferotge era ell i que, per tant, va ser ell qui va matar la mare de Koda, motiu pel qual marxa espantat cap a dins del bosc. Koda, qui encara no sap que la seva mare és morta, sinó que la creu perduda, troba Kenai i li demana per què ha marxat del riu. Kenai li explica la veritat i Koda fuig. Kenai es penedeix de les seves accions i demana perdó al petit, però aquest no vol tornar amb ell.

Així doncs, tot sol, Kenai marxa definitivament cap a les llums que toquen la terra. Per la seva banda, Denahi també hi va, guiat per l'àliga que representa l'esperit del seu germà Sitka. Kenai puja fins al cim de la muntanya i demana ajut a una ombra que se li apareix amb la figura de l'àliga, però en realitat és el seu germà Denahi, qui l'ataca. Durant la lluita, apareix Koda, qui agafa la llança

amb el tòtem, però Denahi li pren i li clava a Kenai. En aquest moment, l'ós es transforma novament en humà i l'àliga es transforma en Sitka. Ara Kenai es dirigeix a Koda, però aquest gruny (parla "ós") i ja no l'entén. Tot i així, s'abracen. Sitka torna el tòtem a Kenai i ara aquest entén que ha de quedar-se amb el petit Koda. Kenai es dirigeix al seu germà Denahi, qui li diu que sempre serà el seu germà petit. En aquell moment, Kenai es transforma novament en ós. Ara, el petit Koda veu l'esperit de la seva mare, de la qual s'acomia abans que marxi amb l'àliga cap al cel.

En l'escena final, veiem una altra cerimònia conduïda per la xaman de la tribu, aquest cop per celebrar que Kenai ha aconseguit el seu objectiu. Ara el jove s'ha convertit en home (tot i ser un ós) i per fi pot deixar la seva empremta a la paret de la cova, tot i que ara l'empremta és la d'un ós i no la d'un humà. Kenai es queda a viure al bosc amb Koda i la relació entre óssos i humans es restableix amb respecte i convivència.

4.2.4. Els personatges

Kenai: Kenai és un noi d'una tribu indígena que compleix la majoria d'edat i, per tant, ha de rebre un obsequi per demostrar que ja s'ha convertit en un home. Tanmateix, pel seu caràcter rebel i inconformista, no accepta un tòtem que està relacionat amb una virtut que considera massa femenina: l'amor. Avergonyit, diu que preferiria que li hagués tocat un altre com els dels seus germans, virtuts associades normalment a la masculinitat. Tot i així, aquest noi descobreix, durant el seu viatge com a ós al costat del cadell Koda, que és capaç d'estimar

i protegir com ningú. Al cap i a la fi, acabarà exercint un rol de mare o de germà gran per al petit Koda.



Fotograma 49. Kenai com a humà i com a ós.

Koda: és el cadell orfe que acompanya Kenai en el seu viatge. Alhora, Kenai també l'acompanya a ell fins al riu dels salmons mentre busca la seva mare. És un personatge divertit, afectuós, xerraire i trapella.



Fotograma 50. Koda.

Personatges secundaris: Denahi, el germà mitjà, vol venjar la mort dels seus dos germans. És un home fort, valent i assenyat, almenys fins a la mort del seu segon germà. Denahi fa de narrador quan ja és adult i explica la història com si es tractés d'una vivència de la seva joventut.



Fotograma 51. Denahi.

Sitka és el germà gran i és el primer que mor. Representa la protecció, el guia que condueix els seus germans petits fins a la conclusió de la història, perquè s'adonin de les seves accions desafortunades. També sacrifica la seva vida per salvar-los.



Fotograma 52. Sitka.

Altres personatges secundaris són: la xaman, qui representa la saviesa i experiència;



Fotograma 53. La xaman.

els dos caribús, els quals aporten el toc de comicitat a la història i que, també, representen l'amistat incondicional;



Fotograma 54. Els dos caribús.

els óssos del riu, els quals demostren a Kenai que aquests animals també són éssers vius amb costums com els humans;



Fotograma 55. Els óssos del riu.

i, finalment, la mare de Koda, qui només pronuncia algunes paraules al final de la pel·lícula.



Fotograma 56. La mare de Koda.

4.2.5. L'ambientació

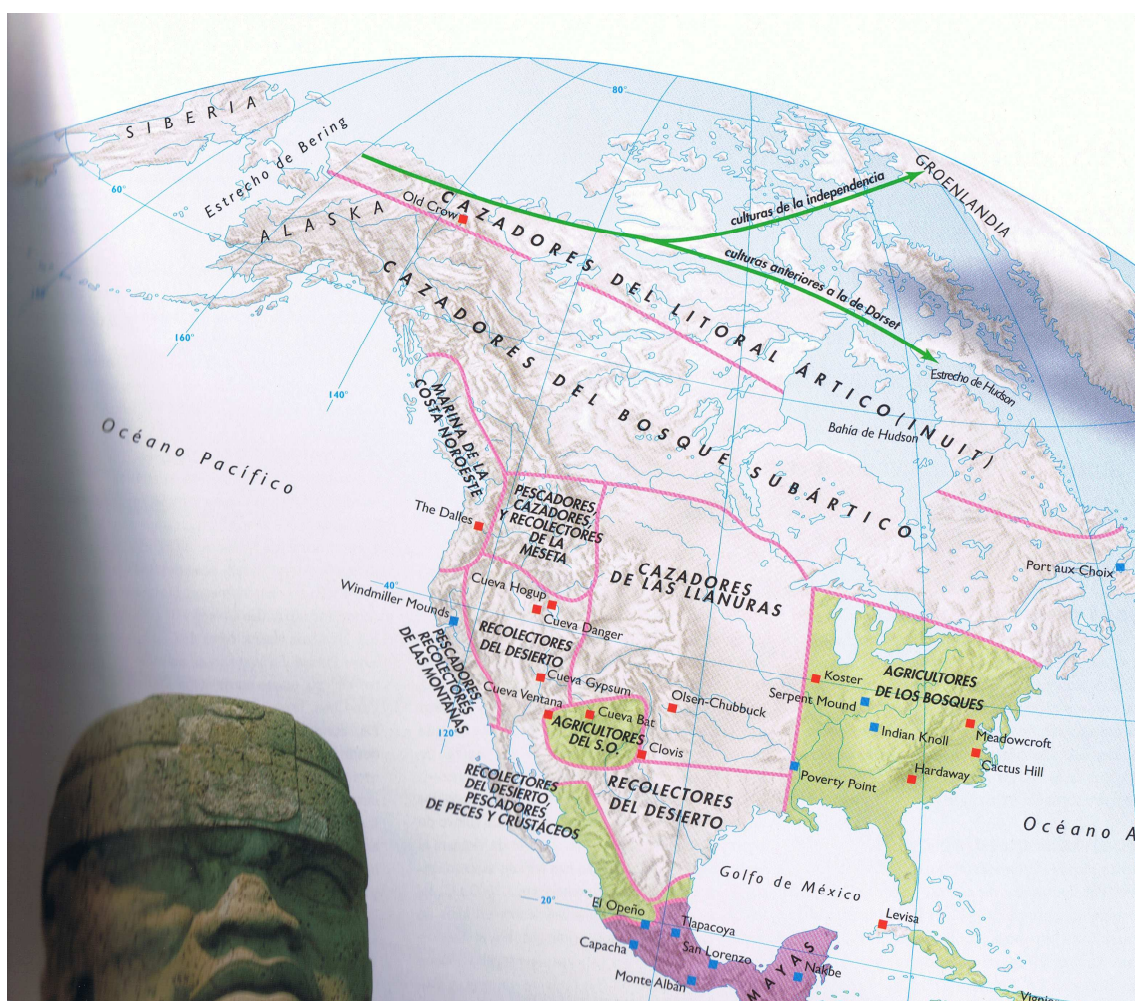
La pel·lícula sembla estar ambientada en les zones àrtiques i subàrtiques d'Amèrica del Nord, possiblement Alaska o Canadà, però també seria possible que tingués lloc a Grenlàndia o, fins i tot, Sibèria (en aquest cas, abans dels moviments migratoris dels indígenes cap al continent americà).

Una dada important que ens ubica la història és que els indígenes que apareixen a la pel·lícula veuen aurores boreals, les quals apareixen a les regions properes a les zones polars entre setembre i octubre i entre març i abril. També hi veiem caribús, uns animals que habiten Amèrica del Nord, especialment Canadà i Alaska, i també del nord d'Europa i el continent asiàtic.

Als crèdits i al contingut addicional del DVD veiem que es parla concretament de la tribu indígena dels inuit, per la qual cosa descartem que es tracti d'altres

poblats indígenes. L'expansió pel continent americà es va produir fa uns 15.000 anys i els avantpassats dels inuit van ser la tercera tongada de persones que van poblar aquest continent des de Sibèria per l'estret de Bering (fa 5.000 anys).

En el següent mapa extret del llibre *Historia del mundo* de Richard Overy, veiem marcats en línies de color rosa els moviments migratoris de les poblacions indígenes provinents d'Àsia. Com podem veure a la part superior del mapa, els inuit van poblar la zona nord del continent americà (zones àrtica i subàrtica).



Mapa 2. Migracions indígenes des de Sibèria fins al continent americà.

4.2.6. Les cançons

Les cançons de la pel·lícula, totes d'estil pop, tenen una funció diegètica o narrativa i, alhora, contextual o extradiegètica. Per exemple, com veurem més endavant, la cançó *Great Spirits* descriu l'entorn però alhora descriu els tres germans, què busquen i com aconseguir-ho: "*In this wilderness of danger and beauty lived three brothers, bonded by love. Their hearts full of joy, they ask now for guidance, reaching out to the skies up above*". Algunes cançons són més ràpides i dinàmiques, i altres són més aviat lentes i melancòliques, segons les escenes.

En algunes ocasions, la narració a través de les cançons es fa en primera persona i, en d'altres, en tercera persona. Pel que fa a la veu de les cançons, la posen diferents artistes com Phil Collins, Tina Turner o The Bulgarian Women's Choir i, segons la cançó, sembla que parli un personatge o un altre, com ja veurem. A part de les cançons, la pel·lícula conté molta música instrumental de tipus orquestral.

En el següent quadre es llisten per ordre d'aparició els títols de les cançons (exceptuant les versions instrumentals) que apareixen en la pel·lícula, fins i tot les que apareixen als crèdits finals. Si alguna cançó es repeteix en més d'una escena, només s'hi inclou una sola vegada. La informació sobre la composició de lletres i artistes de cadascuna d'elles es podrà consultar al següent capítol.

TÍTOL ORIGINAL	TÍTOL EN CATALÀ	TÍTOL EN ESPANYOL
<i>Great Spirits</i>	<i>Vells esperits</i>	<i>Espíritus</i>
<i>Transformation</i>	<i>Transformation</i> [no es tradueix]	<i>Transformation</i> [no es tradueix]
<i>On My Way</i>	<i>Vaig fent camí</i>	<i>En marcha estoy</i>
<i>Welcome</i>	<i>Benvingut</i>	<i>Bienvenido</i>
<i>No Way Out</i>	<i>Sense sortida</i>	<i>No hay salida</i>
<i>Look Through My Eyes</i> [crèdits]	[No es tradueix]	[No es tradueix]

Taula 7. Títols en anglès, espanyol i català de les cançons de *Brother Bear*.

4.3. *Happy Feet*



Fotografia 6. Caràtules de *Happy Feet*.

4.3.1. Dades bàsiques

Títol en català: *Happy Feet: Trencant el gel*.

Títol en espanyol: *Happy Feet: Rompiendo el hielo*.

Any d'estrena: 2006.

Direcció: George Miller.

Durada: 104 minuts (sense els crèdits).

Guió: George Miller, John Collee, Judy Morris i Warren Coleman.

Producció: Doug Mitchell, George Miller i Bill Miller.

Edició: Margaret Sixel i Christian Gazal.

Distribuïdora original: Warner Bros. Pictures.

Distribuïdora a Espanya: Warner España.

Banda sonora: John Powell. Enregistrada i mesclada per Shawn Murphy.

Premis¹⁷: Oscar i Globus d'or a la “Millor cançó original” per *Song of the Heart* de Prince. També ha guanyat l'Oscar i el premi BAFTA a la “Millor pel·lícula d'animació”, “Millor pel·lícula de l'any” a l'AFI Film Award, “Millor banda sonora” a l'ASSG Award, “Millor pel·lícula d'animació” al DFWFCA Award, i va ser nominada als Globus d'or com a “Millor pel·lícula d'animació” i als Grammy per “Millor banda sonora” i “Millor cançó escrita per a pel·lícula”.

Continguts extra DVD: En algunes comercialitzacions del DVD de la pel·lícula hi ha, entre altres continguts addicionals, els videoclips musicals de Gia Farrell (*Hit Me Up*), Prince (*The Song of the Heart*) i Brittany Murphy (*Somebody to Love*).

Edició musical: Tom Carlson, Simon Leadley i Tom Ryan.

Enregistrament de la banda sonora: Shawn Murphy.

Direcció de la música orquestrada: David Stanhope i Brett Weymark.

4.3.2. El doblatge i les veus

CATALÀ

Direcció del doblatge en català: Quim Roca.

Traducció al català: Lluís Comes (vegeu annex 3.1 a la pàgina 429).

Ajust al català: Lluís Comes.

Estudi de doblatge en català: Sonoblok, S.A.

¹⁷ Es pot consultar la informació completa, amb els noms i càrrecs de tots els especialistes implicats en la pel·lícula (informació dels crèdits), així com el llistat de premis rebuts o als quals ha estat nominada la pel·lícula, al següent enllaç: <http://www.imdb.com/title/tt0366548/fullcredits#cast>

Direcció musical en català: no disponible.

Adaptació de les lletres en català: no disponible¹⁸.

ESPANYOL

Direcció del doblatge en espanyol: Gonzalo Abril.

Traducció a l'espanyol: Eva Garcés¹⁹.

Ajust a l'espanyol: Gonzalo Abril.

Estudi de doblatge en espanyol: Sonoblok, S.A.

Direcció musical en espanyol: no disponible.

Adaptació de les lletres en espanyol: no disponible.

Personatge	Veu original	Veu català	Veu espanyol
Mumble	Elijah Wood	Roger Pera	Roger Pera
Gloria	Brittany Murphy	Carlota Olcina	Graciela Molina
Memphis	Hugh Jackman	Santi Lorenz	Santi Lorenz
Norma Jean	Nicole Kidman	Núria Mediavilla	Núria Mediavilla
Noah	Hugo Weaving	(desconegut)	Gonzalo Abril
Mumble bebè	E.G. Daily	Adriana Rubí	Adriana Rubí
Miss Viola	Magda Szubanski	Alicia Laorden	Alicia Laorden
Sra. Astrakhan	Miriam Margolyes	María Luisa Solá	María Luisa Solá
Seymour	Fat Joe	David Jenner	Albert Trifol Segarra

¹⁸ No es van adaptar les lletres perquè es van mantenir en versió original gairebé totes, i les traduïdes les va dur a terme el traductor. Va passar el mateix tant en la versió catalana com en l'espanyola.

¹⁹ El contacte amb aquesta traductora, exprofessora de la Universidad Pontificia de Comillas, no ha estat possible malgrat diversos intents.

Gloria bebè	Alyssa Shafer	Carlota Rubí	Carlota Rubí
Lovelace	Robin Williams	Carles di Blasi	Carlos Latre
Ramon	Robin Williams	Carles di Blasi	Carlos Latre
Lombardo	Johny Sánchez III	José Javier Serrano	José Javier Serrano
Rinaldo	Jeff Garcia	Claudi Domingo	Claudi Domingo
Raúl	Lombardo Boyar	Aleix Estadella	Aleix Estadella
Néstor	Carlos Alazraqui	Albert Mieza	Albert Mieza
Cap paràsit Cuaample	Anthony LaPaglia	Domènec Farell	Antonio García Moral

Taula 8. Veus en anglès, català i espanyol de *Happy Feet*.

Veus de les cançons originals: Hugh Jackman, Nicole Kidman, Brittany Murphy, Fat Joe, Robin Williams, Edie Lehmann Boddicker, Tim Davis, Cleto Escobedo, Bob Joyce, Carmen Carter, Monique Donnelly, Donny Gerard, Dan Navarro, Oren Waters, Randy Crenshaw, Kevin Dorsey, Dorian Holley i Oliver Powell.

CATALÀ

Veus de les cançons en català: actors de doblatge corresponents al personatge que canta, en cas que la cançó es tradueixi (pocs casos, com ja veurem més endavant).

Veus addicionals en català: Sergi Hom i Carla Torres.

ESPANYOL

Veus de les cançons en espanyol: actors de doblatge corresponents al personatge que canta, en cas que la cançó es tradueixi (pocs casos, com ja veurem més endavant).

Veus addicionals en espanyol: Ariadna de Guzmán, Diana de Guzmán, Berta Cortés, Marina García Guevara, José Claudio Ruiz, David Brau, Víctor Martínez, Juan Antonio Soler, Amarilys Suárez, Elvira García, Pilar Gefaell, Montse Elías, Antonio Moro, Ana Vidal, Víctor Velasco, Pedro López, Miguel Calvo, Rafael Parra, Manuel Ceinos, Miguel Marquillas, Marta Dualde, Marta Tejuca, Mónica Padrós, Ventura González, Aliocha Rodríguez, Yelain Santoyo, Roelkis Bueno, Ricardo Becerra, Alfonso García Zambrano, Pablo Gómez, Rosa Moyano, Begoña de Escauriaza, José Antonio Jiménez, Silvia Llorente, Carla Torres, Gloria Cano, Pep Papell i Santi Torrabadella.

4.3.3. L'argument

Happy Feet explica la història de Mumble, un pingüí que neix en una colònia de pingüïns emperador els quals tenen el cant com a ritual de festeig entre mascles i femelles.

Quan la seva mare marxa amb la resta de femelles a buscar menjar durant l'hivern, el pare es queda a covar l'ou, però té un petit incident i li cau. Tot i així, el recupera i neix la cria. Mumble, però, no té la capacitat de cantar sinó que fa els sorolls guturals típics dels pingüïns, que incomoden enormement la resta de la seva colònia. Mumble, però, sap ballar. Mou els peus d'una manera especial

que els altres pingüins, ni tan sols els seus pares, no accepten, però a ell li agrada. Per això l'anomenen *Happy Feet*.

De ben petit, Mumble assisteix a classes de cant per millorar la seva incapacitat, però cap mestra de cant no sembla capaç d'arreglar el seu problema, motiu pel qual Mumble se sent cada cop més aïllat i discriminat. No és capaç de cantar "la cançó del cor", una cançó que tots els pingüins saben treure de dins algun dia i amb la qual aconseguiran enamorar algú quan siguin adults.

Els pingüins creixen i arriba el dia de la festa de graduació, però Mumble no hi és admès, ja que se'l considera immadur. Per aquest mateix motiu, tampoc pot accedir a Gloria per formar-hi parella. Immers en la soledat i a la cerca de nous móns que l'acceptin, coneix uns nous amics, els pingüins d'Adèlia. A la nova colònia, descobreix que allà els pingüins també ballen com ell, malgrat ser físicament diferents.

Un dia, els pingüins d'Adèlia i Mumble descobreixen una màquina estranya dins del mar i alguns objectes que sembla que pertanyin a alienígenes. Per la seva naturalesa curiosa, Mumble vol saber de què es tracta i l'hi demana al guru de la nova colònia de pingüins, Lovelace, però aquest l'ignora.

Mumble torna a la seva colònia per intentar festejar de nou Gloria amb l'ajut dels pingüins d'Adèlia. Tot i no saber cantar, però, Mumble sap ballar, i s'inicia un ball entre diversos pingüins. Els vells consellers de la colònia ho veuen i, en

considerar-ho una rebel·lió, desterren Mumble. La naturalesa curiosa de Mumble també és una de les causes del seu desterrament, ja que els parla dels alienígenes que els estan prenent el peix, però tothom el pren per boig. Ell, convençut que és així, ho vol descobrir.

Mumble marxa novament cap a la colònia dels pingüins d'Adèlia, on tornarà a visitar Lovelace. El descobreix ofegant-se amb un plàstic de refrescos que té al voltant del coll, i s'adona que allò no era un regal dels éssers místics, sinó que realment va ser "abduït" en algun moment pels alienígenes, cosa que el motiva encara més. En aquest viatge, l'acompanyen els seus amics d'Adèlia i Lovelace. En un moment del seu viatge, Mumble s'acomiada dels seus amics i emprèn el viatge tot sol. De l'esforç, Mumble acaba arrossegat fins a una platja de la civilització humana, on un cotxe el troba inconscient i el recull.

Quan desperta, Mumble és a un zoo, on descobreix els alienígenes que l'han capturat. Un dia, però, una nena pica el vidre i ell comença a ballar. La nena crida la seva mare i, d'aquesta manera, Mumble acabarà atraient fins i tot els científics, els quals voldran saber d'on prové un pingüí que sap ballar. Per aquest motiu, li col·loquen un dispositiu al llom i el segueixen fins a la colònia dels pingüins emperador. A canvi, els humans decideixen prohibir la pesca en la zona on visquin aquests pingüins, per tal de protegir l'espècie. Durant el retrobament, tota la colònia balla amb ell, malgrat les advertències dels vells consellers. En ple ball, arriben els humans, els quals també acabaran ballant.

4.3.4. Els personatges

Mumble (bebè i jove): Mumble Happy Feet és el protagonista de la història. Neix en una colònia de pingüins emperador sent diferent dels altres, ja que en lloc de cantar sap ballar, capacitat que en un principi no se li reconeix i li causa frustració i sentiment d'inferioritat envers els altres. Mumble Happy Feet rep aquest nom, en primer lloc, perquè quan neix parla sense saber pronunciar bé alguns sons (*Mumble*) i, en segon lloc, pels seus peus inquietos que mai no paren de moure's (*Happy Feet*) (en les versions doblades en català i espanyol es perden aquests matisos perquè no es tradueix el nom). És un personatge alegre i emprenedor, amb ganes de resoldre conflictes i salvar la seva colònia. Quant a trets físics, Mumble conserva el berrissol quan la resta de pingüins de la seva generació ja s'han convertit en adults i comencen els rituals de festeig.



Fotograma 57. Mumble bebè.



Fotograma 58. Mumble jove.

Gloria (bebè i jove): Gloria té la mateixa edat que Mumble i sembla des d'un bon començament que està destinada a ser la parella d'aquest. Tanmateix, a causa de les seves diferents capacitats (ella canta extraordinàriament bé i ell no en sap gens ni mica), la comunitat els acaba separant. No serà fins al final

de la història que Gloria (i la resta de la colònia) s'adonarà que Mumble no és tan diferent i l'acceptarà com a parella.



Fotograma 59. Gloria bebè.

Fotograma 60. Gloria jove.

Personatges secundaris: Memphis i Norma Jean són el pare i la mare de Mumble, i tenen els trets i la veu que recorden Elvis Presley i Marilyn Monroe, respectivament. El nom de Memphis, a més, fa referència a la ciutat on va néixer el cantant i, d'altra banda, Norma Jean era el nom autèntic de Marilyn Monroe. Aquest és un exemple d'intertextualitat que atrau el públic adult (vegeu pàgina 180 per recordar la qüestió de la intertextualitat segons Zabalbeascoa).

El pare, a causa de l'incident en què perd l'ou, se sent responsable del fet que el seu fill sigui diferent. D'altra banda, la mare sí l'accepta des del principi.



Fotograma 61. Memphis i Norma Jean.

Noah, el vell cap dels consellers, representa una mena d'inquisició de la colònia de pingüins. No accepta que hi hagi pingüins que alterin l'ordre ni que siguin diferents dels altres, com Mumble. Tanmateix, al final de la pel·lícula, acaba ballant amb la resta de la colònia, tot i que sembla que ho faci involuntàriament. Pel que fa al nom, Noah podria fer referència a Noè, profeta del diluvi universal, ja que el personatge constantment està predient esdeveniments catastròfics. Tanmateix, s'ha mantingut el nom original en les versions meta, possiblement per mantenir la tendència estrangeritzant, present tant en la no traducció del títol de la pel·lícula com en la no traducció de la majoria dels personatges.



Fotograma 62. El vell Noah.

Lovelace (el Doctor Amor en català i espanyol) és un personatge molt singular dins de la història, un pingüí d'Adèlia que fa les funcions de guru dins de la seva colònia, a la qual té enganyada i fa creure que realment té poders. Lovelace acompanya Mumble molt a prop dels humans i l'acaba considerant un semidéu. Pel que fa a la traducció del nom del personatge, es manté la idea d'amor tant en català com en espanyol però s'omet la idea de "lace" o collaret. Com a curiositat, Lovelace també és el cognom d'un poeta anglès del segle XVII (Richard Lovelace) que va escriure molt sobre el tema de l'amor cortès.



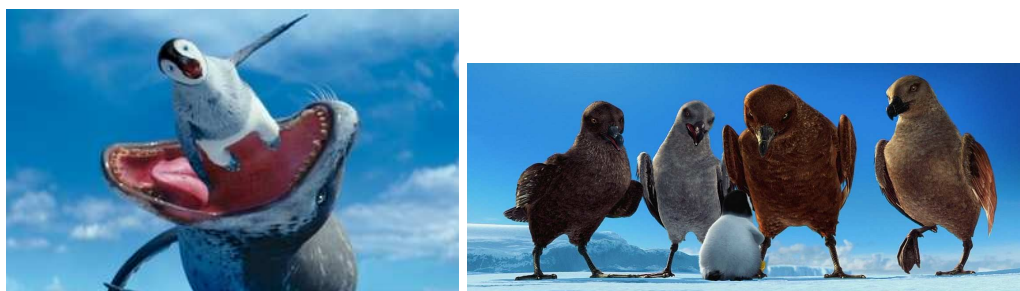
Fotograma 63. Lovelace.

Nestor, Raul, Rinaldo, Ramon i Lombardo són els pingüins d'Adèlia que acompanyaran bona part del viatge que fa Mumble en busca dels humans. Tenen un accent cubà en la versió original que s'ha mantingut en ambdues versions doblades i són, com a conjunt, el personatge que aporta el toc de comicitat a la història. Són personatges bromistes, festejadors i lleials amics.



Fotograma 64. Els pingüins d'Adèlia.

Altres personatges, en aquest cas predadors dels pingüins, són la foca lleopard i els albatros. Aquests personatges tenen veu pròpia, a diferència de les orques que apareixeran en escenes posteriors.



Fotograma 65. La foca lleopard.

Fotograma 66. Els albatros.

4.3.5. L'ambientació

La pel·lícula està ambientada a l'Antàrtida. Els protagonistes de la història, els pingüins emperador, viuen en estat salvatge en aquest continent, on també trobem albatros, foques lleopard, elefants marins i orques (i, també, assentaments d'humans). Es tracta d'una història que té lloc en l'actualitat, ja que veiem la presència de científics humans, helicòpters, un trencaglaç i altra maquinària moderna.

La pel·lícula mostra l'estat salvatge en què viuen els animals d'aquest continent, fins que es veuen influïts per la presència dels humans. En algun moment, els elefants marins fan referència als humans com "l'aniquilador".

Un altre lloc que coneixerà Mumble serà el zoo en què es veurà reclòs durant tres mesos. Quan torna a la seva terra natal, l'Antàrtida, Mumble porta els humans amb ell. Tot i que sembla que el final és feliç, no sabem realment què passa, i si els humans s'acaben emportant alguns pingüins a la civilització o els deixen viure en pau al seu continent.

4.3.6. Les cançons

Hi ha moltes cançons amb funció emocional o extradiegètica i, també, moltes amb funció narrativa o diegètica. És un musical d'animació en què les cançons de la pel·lícula tenen una funció argumental i alhora ambiental i, per tant, expliquen accions, esdeveniments o sentiments, al mateix temps que posen èmfasi a certes escenes d'amor o persecució.

Pel que fa a les veus de les cançons, es tracta de cantants i grups musicals coneguts internacionalment en la seva majoria, i tant es tracta de cançons actuals com antigues, estrenades fa fins i tot algunes dècades (per exemple, les d'Elvis Presley). Per aquest motiu, l'estil de les cançons és força variat, ja que trobem casos de cançons pop, rock i ritmes llatins, per exemple.

A part de les cançons, la pel·lícula conté part de música instrumental orquestrada que, igual que passava a les anteriors dues pel·lícules, accentua

escenes, especialment si aquestes són de molt moviment, com persecucions o lluites. Tampoc hi ha música vocal en tota la part més trista i dramàtica de la pel·lícula, que és quan Mumble és desterrat.

Finalment, quant a l'originalitat de les cançons, *The Song of the Heart* és la cançó original del film, però la resta de cançons, com ja hem comentat anteriorment, són d'artistes coneguts i s'han seleccionat segons els seus ritmes o lletres per acompanyar escenes concretes i narrar, emfasitzar o acompanyar les imatges.

En el següent quadre es llisten els títols de les cançons que, segons les informacions dels crèdits, apareixen a la pel·lícula. Si alguna cançó es repeteix en més d'una escena, només s'hi inclou una sola vegada. La informació sobre la composició de lletres i artistes de cadascuna d'elles es podrà consultar al següent capítol.

<i>Golden Slumbers</i>	<i>In My Room</i>
<i>I Only Have Eyes for You</i>	<i>Jump n'Move</i>
<i>Tell Me Something Good</i>	<i>Do It Again</i>
<i>With a Song in My Heart</i>	<i>Somebody to Love</i>
<i>Only You (And You Alone)</i>	<i>That's the Way (I Like It)</i>
<i>Kiss</i>	<i>Cui Cui</i>
<i>Where Is the Love</i>	<i>Candela</i>
<i>Unchained Melody</i>	<i>Let's All Sing Like the Birdies Sing</i>
<i>Hello</i>	<i>No Scrubs</i>
<i>Vesta la Giubba</i>	<i>I'll Make Love To You</i>
<i>Broken Wings</i>	<i>Shake Your Bon Bon</i>
<i>Let's Talk About Sex</i>	<i>My Way</i>
<i>Gimme All Your Lovin'</i>	<i>Baby Got Back</i>
<i>Heartbreak Hotel</i>	<i>"Rap" dels pingüins d'Adèlia</i>
<i>Never Can Say Goodbye</i>	<i>If You Leave Me Now</i>
<i>Chantilly Lace</i>	<i>Leader of the Pack</i>
<i>The Message</i>	<i>The End</i>
<i>Boogie Wonderland</i>	<i>The Song of the Heart</i>
<i>Otchi Tchorniya</i>	<i>Hit Me Up</i>
<i>I Wish</i>	<i>Everything I Own</i>
	<i>The Joker</i>

Taula 9. Títols originals de les cançons de *Happy Feet*.

4.4. Conclusions

Aquest apartat final té com a objectiu resumir i comentar algunes informacions de cadascuna de les tres pel·lícules presentades, a partir de diversos aspectes relacionats amb el doblatge, la història, els personatges, el context i les cançons.

Quant als tipus de personatge, hem vist que els protagonistes eren animals en els tres casos, tot i que a *Brother Bear* el personatge inicialment és un humà que es transforma en ós. De fet, en aquest punt cal que recordem que, en animació, els animals han estat protagonistes des dels inicis d'aquest gènere cinematogràfic. Pel que fa a la influència dels humans, aquests són presents en les tres històries i tenen un component tant positiu com negatiu. Pel que fa a les humanitzacions dels animals, trobem tres casos diferents: Spirit és un animal que no parla, tot i que reflexiona amb una veu interior que fa la funció de narració; Kenai i Koda són els personatges més humanitzats (un d'ells, de fet, és humà), i Mumble físicament és molt real, però parla i reflexiona com els humans. Aquest fet comporta que els animals humanitzats vocalitzin quan parlen i, per tant, que calgui dur a terme un ajust acurat de sincronització dels moviments labials (en el cas d'alguns animals, com els pingüins, no serien moviments purament labials, ja que tenen bec, però se sobreentén el terme).

Pel que fa a les traduccions dels noms dels personatges, veiem que se'n tradueixen només alguns, com Rain (Pluja i Lluvia, en català i espanyol, respectivament) o Lovelace (Doctor Amor). En el cas de Rain, per exemple, es tracta d'una traducció directa. En el cas de Lovelace, però, ja hem vist que s'ha triat una fórmula mixta en què es tradueix part del nom però se'n perden alguns matisos perquè no se'n

tradueix l'altra part. Com a norma general, no es tradueixen els noms dels personatges i, en alguns casos, especialment a *Happy Feet*, es produeixen omissions d'informació. En el cas de *Brother Bear*, en canvi, Kenai i Koda mantenen els noms originals, i l'estrangerització en aquest cas resulta positiva per a l'audiència, qui descobreix a través de la pel·lícula cultures gens o poc conegudes, precisament un dels atractius de la història. En canvi, noms com Spirit o Mumble *Happy Feet* es podrien haver traduït de l'anglès i, en canvi, no es va triar aquesta opció, per la qual cosa es perden matisos importants en les versions meta. Per poder explicar aquest fet, hem de tenir en compte les finalitats comercials de les productores i tot el marxandatge que arrossegueu els personatges. Fins i tot, el traductor i lletrista Lluís Comes i Arderiu parla de la "prohibició" de traduir els noms dels personatges que reben els professionals de la traducció per part de les productores pels motius abans esmentats (2010b: 2). Comes i Arderiu afegeix sobre aquesta qüestió, en un altre article sobre el doblatge en català, que en el passat s'adaptaven els noms dels personatges a la nostra llengua (*Ventafocs* o *Caputxeta Vermella*, per exemple), però que actualment la situació és ben diferent i acceptem els noms dels personatges de l'imaginari de la llengua original com a nostres (2007: 49). Afegeix, també, que les productores nord-americanes controlen molt més les traduccions per al doblatge, un intervencionisme que s'ha convertit, segons diu, en un escull més per al traductor. Per últim, Comes i Arderiu especifica i parla de la traducció de cançons, on l'intervencionisme a què fa referència també és molt present, a causa dels drets que generen les cançons. Sobre la traducció dels noms dels personatges, s'han publicat molts articles i estudis traductològics com, per exemple, els de Santoyo (1987), Mayoral (2000), Cantizano Márquez (2002) i, més recentment, Borràs i Matamala (2008), entre d'altres.

Pel que fa a les veus dels personatges i de les cançons, en català s'han triat principalment actors i actrius de doblatge professionals. En espanyol també, però alguns dels personatges còmics de dues pel·lícules han estat doblats amb les veus de personatges populars que, tot i estar relacionats amb el món de la televisió o el teatre, no són especialistes en doblatge. És el cas de Rutt i Tuke a *Brother Bear* (amb José Sánchez Mota i Josema Yuste, respectivament) i de Ramón a *Happy Feet* (amb Carlos Latre). Quant a les cançons, observem un fet semblant: en català s'han triat cantants professionals potser no tan coneguts (excepte Roser a *Brother Bear*), mentre que en espanyol s'han triat veus d'artistes més aviat coneguts en la cultura meta, com Raúl a *Spirit: SC*, Roser i, fins i tot, Phil Collins cantant en espanyol. En el cas de *Happy Feet*, no han calgut cantants de doblatge perquè les cançons no s'han traduït en la seva majoria. Si s'han traduït, ha estat el mateix actor o actriu de doblatge qui ha posat la veu en la cançó, la qual solia ser molt breu i, sovint, de caràcter còmic.

També podem parlar del context en què té lloc la història de cada pel·lícula: la influència de l'home, sobretot, i la inclusió de referents culturals. Pel que fa a la influència de l'home, veiem que en les tres històries apareix la figura humana, la qual té tant influències positives com negatives durant la pel·lícula. Per exemple, a *Spirit: SC*, l'home sembla l'ésser dolent que vol destruir la natura, però el cavall descobreix que no tots els homes són iguals, i que n'hi ha que preserven l'entorn natural. En el cas de *Brother Bear*, l'home és considerat com a monstre i, finalment, veiem que tot era qüestió de fer un canvi de perspectiva. I, en tercer lloc, a *Happy Feet* veiem que l'humà, considerat com l'ésser qui destrueix els recursos naturals, acaba tornant a la natura el que és seu, tot i que tampoc queda molt clara la bondat del paper de l'humà

en aquesta història. Pel que fa als referents culturals, veiem que se'ns mostren cultures o entorns molt diferents a la nostra cultura meta però que, gràcies a la cultura de la informació i del fenomen de la globalització, coneixem una mica: els inuit (anomenats comunament i de manera potser errònia i despectiva “esquimals”), els indis i vaquers, i els animals d'Amèrica del Nord i l'Antàrtida. Si aprofundim una mica més, però, veiem que se'ns escapen sovint molts detalls del rerefons històric i cultural, però precisament aquestes pel·lícules poden suposar un punt de partida per apropar-nos a altres cultures. En resum, pel que fa a les ambientacions de les tres històries, veiem que la natura és present en totes elles. Segons Derek Bousé, professor de Comunicació, “[...] la natura [es pot considerar] com un lloc en el qual es reflecteixen tots els nostres ideals i valors morals” (1995: 19). L'autor afegeix que això és possible a través de l'ús d'entorns mítics i ubicacions idealitzades (1995: 31).

Quant a les morals comunes de les tres històries, trobem el respecte envers els animals i la natura, el poder de les relacions d'amor, amistat i respecte entre els éssers vius a través de la fugida, el retorn i el retrobament, la vida i la mort, la natura i el pensament màgic. Totes tres pel·lícules ens aporten coneixements històrics o científics d'interès: les guerres índies, la cultura i estil de vida dels indígenes procedents de Sibèria o l'entrada dels científics al continent deshabitat pels humans.

Pel que fa a la música, podem parlar del tipus de cançons o gènere musical, les cançons dels crèdits finals, així com de l'originalitat de les cançons, la influència de les lletres en la trama i de la traducció o no traducció de les lletres. Quant a l'estil, la majoria de les cançons de les tres pel·lícules són pop o rock i, en totes elles, hi ha música orquestrada que fa les funcions de música ambiental. La resta de cançons, ja

siguin compostes expressament per a la banda sonora de la pel·lícula o no, són majoritàriament narratives i tenen una funció argumental. Als crèdits finals se solen incloure cançons en versió original, possiblement per donar a conèixer la BSO de la pel·lícula amb finalitats comercials.

5. Anàlisi traductològica

5.1. Estructura i metodologia

El capítol es divideix en quatre apartats. Aquest primer apartat explica l'estructura i la metodologia que s'han seguit en l'anàlisi de les tres pel·lícules. Els següents tres apartats són l'anàlisi traductològica de cadascuna d'elles, seguint el mateix ordre cronològic que al capítol anterior. D'aquesta manera, la primera anàlisi és la de *Spirit: SC*, la segona la de *Brother Bear* i, la tercera, la de *Happy Feet*.

Al mateix temps, l'anàlisi de cada pel·lícula està dividida i estructurada de la següent manera:

- Títol original de la pel·lícula i introducció.
- Procés de traducció de cançons i adaptació musical (vegeu pàgina 204).
- Anàlisi individual de les cançons.
 - Títol de la cançó.
 - Compositors, productors, cantants, traductors i lletristes.
 - Quadre amb les lletres en versió original i versions traduïdes al català i espanyol. En aquest quadre es marquen les rimes dels versos amb diferents colors.
 - Anàlisi traductològica individual.

S'han tingut en compte tant els aspectes verbals com els aspectes no verbals de les cançons (relació lletra-imatge, funcions de la cançó, eleccions lingüístiques i no lingüístiques

de traducció, rima i ajust, especialment). L'anàlisi és global perquè, en el cas que ens ocupa, estem analitzant un conjunt indivisible format per text, música i imatge. Pel que fa a l'ordre seguit en aquest subapartat, s'ha començat amb una explicació sobre la funció de la cançó en l'escena i en la pel·lícula, i després s'han comentat aspectes lingüístics i no lingüístics d'alguns versos i termes concrets, així com qüestions relacionades amb la rima o altres aspectes musicals.

- Anàlisi traductològica global de totes les cançons de la pel·lícula (emissors, destinataris, veus famoses i funcionalitat global).
- Conclusions.

Cal aclarir en aquest punt que moltes eleccions de traducció lingüístiques comentades es deuen a criteris musicals, ja que la traducció/adaptació de cançons és un procés subordinat no només a les imatges sinó també a aspectes auditius. Finalment, sobre els aspectes lingüístics de les cançons, només s'han comentat les eleccions que s'han considerat pertinents per a l'anàlisi del procés de traducció de cançons i adaptació musical. També subratllem en aquest punt que en cap cas no es tracta d'una crítica a la traducció i/o adaptacions realitzades, de manera que no s'ha jutjat si durant el procés s'han pres decisions equivocades o poc encertades. Es tracta, doncs, d'una anàlisi descriptiva.

Si ha estat necessari, a més, s'han omès alguns punts en cas de no tenir cap element d'anàlisi disponible (per exemple, en el cas de fragments molts breus de cançons o en el cas que la cançó no estigui traduïda). Tanmateix, en alguns casos de no traducció, s'ha fet una interpretació personal sobre què ha pogut implicar en l'escena o en el conjunt de la pel·lícula el fet d'haver mantingut algunes cançons en versió original.

Quant a la versió catalana de la pel·lícula *Spirit: SC*, hem comparat algunes cançons traduïdes per Montse Porti (qui ens les ha facilitat; consulteu l'annex 5.6 a la pàgina 501), amb les seves versions adaptades per Odile Arqué, amb l'objectiu de veure quins són alguns dels canvis més rellevants que s'han produït. Aquesta comparació s'ha inclòs després de l'apartat d'anàlisi global de les cançons d'aquesta pel·lícula.

Finalment, les lletres de les cançons estan incloses dins d'una taula i seguint l'ordre d'aparició a la pel·lícula. Cada taula està formada per tres columnes: 1) versió original en anglès, 2) versió doblada en català i 3) versió doblada en espanyol. Si algunes cançons no s'han traduït, s'ha deixat només la columna de la versió original. Per últim, s'han comentat breument les cançons dels crèdits de les tres pel·lícules.

5.2. *Spirit: Stallion of the Cimarron*

A continuació s'analitzen totes les cançons d'aquesta pel·lícula de manera individual i, al final d'aquest segon apartat del capítol, es presenta una anàlisi del conjunt de cançons.

5.2.1. Procés de traducció de cançons i adaptació musical

Tant en les versions catalana com espanyola, el procediment de traducció i adaptació que es va seguir per fer el doblatge en ambdues versions va ser el mateix:

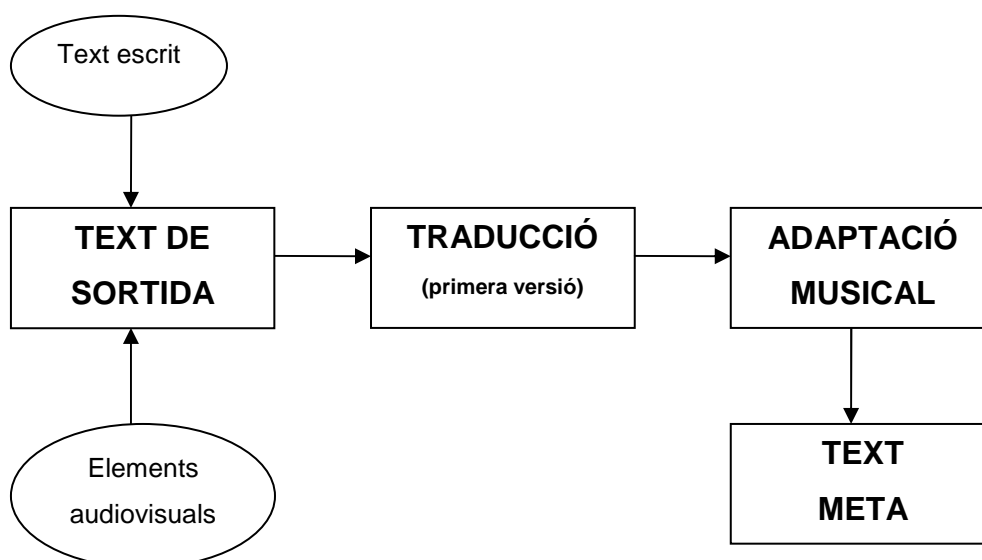


Figura 3. Procés de traducció de cançons i adaptació musical de *Spirit: SC*.

Com podem veure a la figura, el text de sortida, el qual incorpora tant el text escrit com un conjunt d'elements audiovisuals, va ser derivat als seus respectius traductors audiovisuals en català i en espanyol (Montse Porti i Ricard Sierra, respectivament), els quals es van encarregar de fer una primera versió esborrany de les cançons mantenint, sobretot, el sentit i el missatge del

text de sortida (la versió de Montse Porti es pot consultar a l'annex 5.6 a la pàgina 501). Després es va enviar aquesta primera versió a la lletrista (Odile Arqué), que es va encarregar de l'adaptació musical en ambdues llengües meta. El text meta, igual que el de sortida, està format per un text escrit en llengua meta i el mateix conjunt d'elements audiovisuals.

5.2.2. Anàlisi individual de les cançons

5.2.2.1. *Here I Am*

Aquesta cançó està escrita per Bryan Adams, Gretchen Peters i Hans Zimmer, i està produïda per Gavin Greenaway i Bryan Adams. Està interpretada per Bryan Adams en versió original, per Raül en espanyol i per Quim Bernat en català. Els traductors van ser Montse Porti en català i Ricard Sierra en espanyol, mentre que la lletrista en ambdues llengües va ser Odile Arqué. És la cançó de presentació a l'audiència del protagonista i, també, de la pel·lícula.

VERSIO ORIGINAL	VERSIO CATALANA	VERSIO ESPANYOLA
Here I am	Sóc aquí,	Heme aquí,
This is me	ja em veieu ,	éste soy,
I come into this world so wild and free	que arribo lliure al món, despert i ferm .	llegando libre a un mundo sin temor .
Here I am	Ja em veieu ,	Mi vigor
So young and strong	sóc jove i fort,	y juventud
Right here in the place where I belong	enmig de l'indret que és el meu món.	me traen al hogar que me da a luz .
It's a new world	És un món nou	Otro mundo
It's a new start	que es desperta	que despierta
It's alive with the beating of a young heart	i que viu al cor jove que batega .	vive aquí en un latido de alma nueva .
It's a new day	Un nou dia	Este día,
In a new land	a la terra	esta tierra

And it's waiting for me	que ja m'esperava.	que me está esperando.
Here I am	Sóc aquí.	Heme aquí.
Oh, it's a new world	Oh, sí, és un món nou	Es otro mundo
It's a new start	que es desperta	que despierta .
It's alive with the beating of a young heart	i que viu al cor jove que batega .	Vive aquí en un latido de alma nueva .
Yeah, it's a new day	És un dia	Sí, este día,
In a new land	a la terra	esta tierra
And it's waiting for me	que ja m'esperava.	que me está esperando.
Here I am	Sóc aquí.	Heme aquí.

Taula 10. *Here I Am*

Here I Am és la cançó que introdueix el protagonista a l'audiència. Amb veu en off, el cavall es presenta i expressa els seus primers sentiments i emocions. La cançó, que està cantada en primera persona, és una balada pop que parla d'un món que aporta força, valentia i llibertat a Spirit. D'aquesta manera, i com que els animals d'aquesta pel·lícula no tenen veu pròpia i parlen amb veu en off, la lletra de la cançó és part de l'argument: com a narració que explica fets i presenta personatges, però també expressa sentiments com, per exemple, les ganes de viure. Aquests sentiments també es transmeten amb les expressions i moviments dels personatges.

El títol de la cançó, *Here I Am*, el qual coincideix amb alguns versos, es manté en català i en espanyol ("Sóc aquí"/"Heme aquí") gairebé tots els cops en què apareix a la cançó, exceptuant un vers, on es canvia per "Ja em veieu" en català i per "Mi vigor" en espanyol (en català, s'ha utilitzat una expressió molt similar que ja havia aparegut anteriorment a la traducció del vers "This is me"). D'aquesta manera, s'ha omès la referència al títol de la cançó però s'ha

mantingut la idea inicial d'introduir el protagonista. En espanyol, en canvi, es fa servir el terme "vigor" ("Mi vigor"), el qual pertany a un vers immediatament posterior ("So young and strong"), per la qual cosa s'ha elidit l'expressió inicial, coincident amb el títol de la cançó, per avançar una idea que apareix a continuació en la versió original. Sobre el fet de posposar un significat quan, per motius audiovisuals, no es pot incloure en el vers que correspondria, en parla María Ovelar (vegeu pàgina 469), concretament sobre la qüestió de l'ajust.

En català, al vers "I come into this world so wild and free" s'afegeix un tercer adjectiu que no apareix a la versió original ("que arribo lliure al món, despert i ferm"), mentre que en espanyol es mantenen ambdós adjectius originals ("llegando libre a un mundo sin temor"). S'ha produït, doncs, una ampliació lingüística en la versió catalana, probablement per qüestions relacionades amb el recompte sil·làbic final i l'accent del vers. D'altra banda, en espanyol, un dels adjectius no es correspon amb el seu original, ja que es tradueix "wild" per "sin temor". Aquesta substitució lèxica en espanyol produïda potser per la cerca d'un accent a la síl·laba final, no és equivalent a la versió original, malgrat que continua transmetent la idea d'"ésser salvatge", "sense por".

En el vers "I come into this world so wild and free", s'ha produït una transposició de categoria de l'adjectiu ("un mundo" en lloc del sintagma "este mundo"). L'adjectiu passa de qualitat de determinat a indeterminat. Aquest tipus de canvis normalment també es produeixen per motius musicals, ja que no alteren

la transmissió del missatge de la versió original però sí que permeten que es completi la rima o el recompte sil·làbic en la versió meta.

Pel que fa a la rima, en el cas de *Here I Am*, hi ha quatre rimes diferents marcades en color al quadre (un color per a cada rima diferent). En la versió catalana, hi ha dues rimes, de manera que se'n perden dues de la versió original. En espanyol, el nombre de rimes es queda en tres. Pel que fa al nombre final de versos amb rima, en anglès en trobem dotze, en català nou i en espanyol deu. Es tracta de rimes tant assonants com consonants.

Al vers "Right here in the place where I belong" es canvia en espanyol la part final del vers ("me traen al hogar que me da a luz"). Es continua transmetent la idea de pertinença a un indret, però s'ha substituït el terme "belong" per "dar a luz", especialment apropiat en aquest cas si tenim en compte que a les imatges presenciem el naixement de Spirit. Pel que fa a la versió catalana, s'ha mantingut la idea de "pertenença" fent servir el possessiu "meu" ("enmig de l'indret que és el meu món"), de manera que s'ha optat per una versió més semblant al lèxic de la versió original.

Als versos "It's a new world" i "It's a new start", es manté la imatge de "novetat" tant en català com en espanyol només al primer vers ("És un món nou"/"Otro mundo"). Al segon vers, en canvi, no es manté l'estructura original, i la traducció en ambdues llengües s'allunya de la idea de "novetat" ("new") per apropar-se a la idea de "despertar" ("que es desperta"/"que despierta"). Probablement, es van descartar els termes "inici" o "començament" en català i

els termes “inicio”, “comienzo” o “principio” en espanyol per qüestions relacionades amb el recompte sil·làbic.

El vers “It’s alive with the beating of a young heart” conté quatre termes clau: “viure”, “batec”, “cor” i “joventut”. En la versió catalana (“i que viu al cor jove que batega”) s’ha aconseguit mantenir totes quatre idees, però en espanyol (“vive aquí en un latido de alma nueva”) es canvien alguns referents i se substitueix el terme “cor” per “alma” i el terme “jove” per “nueva”. Probablement, “corazón” era una paraula amb massa síl·labes per poder incloure-la al vers meta.

Els versos “It’s a new day” i “In a new land” coincideixen pel fet que tots dos aporten aquesta idea de “novetat” que ha anat apareixent al llarg de la cançó. Malgrat tot, en espanyol s’omet en els dos versos (“Este día”/“esta tierra”), i s’intenta compensar amb els adjectius determinats “este” i “esta”, tot i que es perd el matís de “novetat”. En català, d’altra banda, es manté en un dels dos versos (“Un nou dia”/“a la terra”).

5.2.2.2. *This Is Where I Belong*

Aquesta cançó està escrita per Bryan Adams, R. J. Lange i Hanz Zimmer, i està produïda per Gavin Greenaway i Bryan Adams. Està interpretada per Bryan Adams en versió original, i per Raúl en espanyol i Quim Bernat en català. Els traductors van ser Montse Porti en català i Ricard Sierra en espanyol, mentre que la lletrista en ambdues llengües va ser Odile Arqué. És la cançó que presenta i ensenya a l’audiència l’entorn on viu el protagonista de la pel·lícula.

VERSÍO ORIGINAL	VERSÍO CATALANA	VERSÍO ESPANYOLA
I hear the wind across the plain	La veu del vent se sent bronzir.	Sentir su luz correr sin fin.
A sound so strong that calls my name	Un cant immens que em crida a mi.	Su honda voz me llama a mí.
It's wild like the river	Com un riu feréstec,	Veloz como el río,
It's warm like the sun	ardent com el sol.	ardiente del sol.
Yeah, it's here	Sí, aquest	Aquí
This is where I belong	és el lloc d'on sóc jo.	es de donde yo soy.
Under the starry skies	Des de la nit brillant,	Bajo la noche azul,
Where eagles have flown	d'una àguila al vol.	el águila va.
This place is paradise	Això és el paradís,	En este cielo es
It's the place I call home	és on trobo el meu món.	donde tengo mi hogar.
The moon on the mountains	La lluna a la prada.	La luna en los montes.
The whisper through the trees	El xiuxiueig del bosc.	La brisa en su canal.
The waves on the water	Les ones de l'aigua.	Las ondas del agua.
Let nothing come between this and me	No vull que res m'allunyi d'on sóc.	Que nada nos aleje jamás.
'Cause everything I want	Si tot el que jo vull,	Si todo lo que soy
Is everything that's here	m'ho dóna el seu alé.	lo llena su calor,
And when we're all together	I ja sabrà on parar-se.	cuando estamos juntos
There's nothing to fear	La por s'esvaeix.	no existe el temor.
Ooh, ooh	Ooh, ooh	Ooh, ooh
Ooh, ooh, ooh	Ooh, ooh, ooh	Ooh, ooh, ooh
Ooh, ooh, ooh	Ooh, ooh, ooh	Ooh, ooh, ooh
And wherever I wander	I per més que camino,	Y del largo camino
The one thing I've learned	més cert puc estar,	logré aprender,
Yeah	eh,	sí,
It's to here I will always	que és aquí a on sempre	que es aquí donde siempre
Always...	he de	he de
Return.	tornar.	volver.

Taula 11. *This Is Where I Belong*

This Is Where I Belong està escrita novament en primera persona i té una funció descriptiva amb què es fa referència a elements que anem veient en les imatges: el vent, el riu, el sol, el cel estrellat, la lluna i les muntanyes. Amb aquesta cançó, el protagonista deixa clar que mai voldrà marxar, i presagia el que passarà més endavant. De fet, en la majoria de pel·lícules d'animació (i també en ficció del gènere del drama o melodrama), la situació ideal es veu truncada per fets inesperats i, finalment, es produeix un retorn i tot torna a la seva normalitat. També, igual que a la majoria d'històries narrades als contes de fades tradicionals, el protagonista recupera (o, fins i tot, millora) la seva situació personal inicial. En aquest sentit, doncs, la cançó presagia uns esdeveniments que faran que la vida de Spirit prengui un altre camí. Així doncs, la cançó és especialment expressiva i subjectiva però avança o presagia esdeveniments que alteraran l'harmonia entre l'entorn i el protagonista. Com a apunt final, al final de la cançó se sent, tocada amb harmònica, la melodia de la cançó *Red River Valley*. Aquesta tonada, nostàlgica, té una funció ambiental però també argumental respecte als esdeveniments comentats.

Si ens centrem en estructures o termes més concrets, al vers "I hear the wind across the plain", tant en català com en espanyol, es canvia el punt de vista amb un canvi de temps verbal ("La veu del vent se sent bronzir" i "Sentir su luz correr sin fin"). En català, es canvia el subjecte ("jo" passa a ser "la veu del vent") i, en espanyol, es fa ús d'un infinitiu que impersonalitza tot el vers. En espanyol, a més, el verb "sentir" perd la idea d'escoltar i s'apropa més a la idea de "notar" o "percebre".

El vers “A sound so strong that calls my name” es tradueix en català com un “cant immens” (“Un cant immens que em crida a mi”), mentre que en espanyol es tradueix com una “honda voz” (“Su honda voz me llama a mí”). El missatge original queda transmès amb la idea de “profunditat” dels termes emprats (“immens” i “honda”). D'altra banda, s'ha substituït “sound” per “cant” en català i per “voz” en espanyol, ambdós termes també d'una única síl·laba i que transmeten la idea original d'algú que parla o crida. En català, especialment, l'ús del terme “cant” és molt adient pel fet que s'està cantant la història.

Al vers “It's wild like the river”, la traducció de “wild” en espanyol no es transmet amb exactitud, ja que s'introdueix una idea diferent a l'original (“Veloz como el río”), tot i que per la funció ambiental i descriptiva d'aquest vers no altera el missatge general de la cançó. En català, d'altra banda, es manté la idea inicial amb el terme “feréstec” (“Com un riu feréstec”).

El vers “Under the starry skies” es tradueix com “Des de la nit brillant” en català i com “Bajo la noche azul”, elidint d'aquesta manera la referència a les estrelles en ambdues versions meta. Tanmateix, es compensa aquesta omisió amb la introducció del terme “brillant” en català (segurament provinent de les estrelles) i la “blavor” de la nit en espanyol amb el terme “azul”. Un cel blau potser s'associa més al dia i no a la nit, però podem entendre que s'hi veuen les estrelles. El motiu sigui probablement sil·làbic, ja que “estrellat” o “estrellado” són termes més llargs que l'original.

Al vers “This place is paradise”, en la versió espanyola, no es manté la referència al paradís (“En este cielo es/donde tengo mi hogar”). D'altra banda, en català sí que es manté, ja que aquesta paraula té el mateix nombre de síl·labes que el terme en anglès, “paradise”, a diferència del terme espanyol. Tot i així, el referent omès queda compensat per l'ús del terme “cielo”, possible sinònim de “paraíso”. Un cop més, com ja hem apuntat anteriorment, els canvis lingüístics semblen estar justificats per motius musicals (nombre de síl·labes o accentuació).

Un problema semblant el trobem a la traducció de “mountains” (“The moon on the mountains”), ja que el terme en anglès és més curt que el seu equivalent directe en espanyol (i, en aquest cas, també en català). D'aquesta manera, en català s'ha optat per “prada” (“La lluna a la prada”) i en espanyol per “montes” (“La luna en los montes”), ambdós termes formats per dues síl·labes, i amb accent pla.

Del vers “The whisper through the trees” podem destacar dues coses. En primer lloc, pel que fa a la traducció del sintagma “the trees”, en català es generalitza el terme “trees” per “bosc” (“El xiuxiueig del bosc”) i en espanyol s'utilitza un terme diferent i se substitueix “trees” per “canal” (“La brisa en su canal”). En segon lloc, pel que fa a la traducció de “whisper” en el cas de l'espanyol, es fa servir el terme “brisa”, de manera que es canvia el referent original, igual que en el cas de “trees”. D'aquesta manera, en espanyol es dona una forma força diferent al vers quant a significat i referents. A diferència d'aquest vers, també trobem casos en què es mantenen els referents originals

com, per exemple, al vers “The waves on the water”, traduït en català com “Les ones de l'aigua” i en espanyol com “Las ondas del agua”.

Al vers “Let nothing come between this and me”, en la versió espanyola s'afegeix l'adverbi “jamás” (“Que nada nos aleje jamás”). Aquesta ampliació lingüística emfasitza la idea que el protagonista no es vol allunyar de la seva terra, i s'afegeixen dues síl·labes i un accent agut per coincidir amb el ritme original.

Al vers “Is everything that's here”, s'afegeixen dos referents nous a les dues versions meta. En català, d'una banda, s'afegeix el terme “alè” (“m'ho dóna el seu alè”). D'altra banda, en espanyol s'afegeix el terme “calor” (“lo llena su calor”). Ambdós termes escollits en les dues llengües meta transmeten la idea de proximitat entre Spirit i la seva terra natal. Es tracta, doncs, d'una ampliació, ja que s'han introduït precisions que no apareixien al text original, possiblement per motius rítmics, però que continuen amb la línia del missatge original de la cançó.

Quant a la rima, la versió original conté un total de set rimes que s'han marcat amb diversos colors. En la versió catalana, es mantenen cinc rimes de les set originals, i en alguns casos s'ha alterat l'ordre de les rimes (en versos diferents). La versió espanyola, d'altra banda, en manté un total de sis, i també altera algun ordre de rimes en diferents versos, com ha fet la versió catalana. Pel que fa al recompte total de versos amb rima, en anglès en trobem catorze,

en català onze i en espanyol tretze. Es tracta de rimes tant assonants com consonants.

5.2.2.3. *You Can't Take Me*

Aquesta cançó està escrita per Bryan Adams, Gavin Greenaway i R. J. Lange, i està produïda per Gavin Greenaway i Bryan Adams. Està interpretada per Bryan Adams en versió original, per Raúl en espanyol i per Quim Bernat en català. Els traductors van ser Montse Porti en català i Ricard Sierra en espanyol, mentre que la lletrista en ambdues llengües va ser Odile Arqué. La cançó *You Can't Take Me*, que apareix en dues escenes diferents de la pel·lícula, i que està cantada en primera persona, ens descriu la rebel·lia de Spirit quan es nega a ser capturat pels humans.

VERSÍO ORIGINAL	VERSÍO CATALANA	VERSÍO ESPANYOLA
Primera part		
Gotta fight another fight	Mai s'acaba de lluitar .	Mi razón he de buscar .
I gotta run another night	He de seguir sense parar ,	He de seguir sin descansar ,
Get it out, check it out	ressorgir, escapar .	renacer, escapar .
I'm on my way and I don't feel right	Me'n vaig d'aquí i no puc dubtar .	Me voy de aquí, me siento mal .
I gotta get me back	M'hauré de recobrar .	Tendré que recobrar
I can't be beat, and that's a fact	No em venceran, és la veritat .	Soy bravo al fin, es la verdad .
It's okay, I'll find a way	Està bé, me'n sortiré .	Está bien, lo encontraré .
Ain't gonna take me down, no way	No em domarà ningú, ja ho sé .	No me tendréis jamás, lo sé .
No, oh, oh, oh	No, oh, oh, oh .	No, oh, oh, oh .
Yeah, don't judge a thing till you know what's inside it	No pots jutjar si no saps de què parles .	Yeah, no vas a entrar donde no te han llamado .
Don't push me, I'll fight it	Ei, quiet, no m' espantes .	No estoy atrapado .
Never gonna give it, never gonna give it up, no	No penso adonar-me'n, no penso rendir-me, jo, no .	No voy a dejarme, no voy a rendirme, yo, no .

No, oh, oh, oh	No, oh, oh, oh .	No, oh, oh, oh .
If you can't catch a wave then you're never gonna ride it	No aprendràs a volar si no saps estimar l' aire .	Aprender a volar significa amar el viento .
You can't come uninvited	I no pots atrapar-me .	No es ése tu juego .
Never gonna give it, never gonna give it up, no	No penso adonar-me'n, no penso rendir-me, jo, no .	No voy a dejarme, no voy a rendirme, yo, no .
You can't take me, I'm free	Sóc lliure, ja ho veus.	Soy libre, ya ves.
Why did it all go wrong ?	Per què ha anat així ?	¿Por qué fue todo mal ?
I want to know what's going on	He de saber què hi faig, aquí ,	Quiero saber qué va a pasar ,
What's this holding me ?	què em fa de presó	cuál es mi prisión
I'm not where I am supposed to be	si no sóc on he de ser ig .	si no estoy en mi condición .
I gotta fight another fight	Si mai s'acaba de lluitar	Si mi razón he de buscar ,
I gotta fight will all my might	Tot el braó hi he de posar .	con toda el alma he de luchar .
I'm getting out, so check it out	Deixeu passar, me n' aniré .	Voy a salir, ya lo sabes,
You're in my way, yeah, you better watch out ...	La llibertat sí que no la perdré .	mi libertad no la vas a tener.
Come on! Don't judge a thing till you know what's inside it	Oh, no pots jutjar si no saps de què parles .	Oh, no. No vas a entrar donde no te han llamado .
Don't push me, I'll fight it	Ei, quiet, no m' espantes .	No estoy atrapado .
Never gonna give it, never gonna give it up, no	No penso adonar-me'n, no penso rendir-me, jo, no .	No voy a dejarme, no voy a rendirme, yo, no .
No, oh, oh, oh	No, oh, oh, oh .	No, oh, oh, oh .
If you can't catch a wave then you're never gonna ride it	No aprendràs a volar si no saps estimar l' aire .	Aprender a volar significa amar el viento .
You can't come uninvited	I no pots atrapar-me .	No es ése tu juego .
Never gonna give it, never gonna give it up, no	No penso adonar-me'n, no penso rendir-me, jo, no .	No voy a dejarme, no voy a rendirme, yo, no .
You can't take me, I'm free	Sóc lliure, ja ho veus.	Soy libre, ya ves.
I'm free.	Sóc lliure.	Ya ves, soy libre.
Segona part		
Whoa, oh, oh, oh	Oh, oh, oh, oh .	Oh, oh, oh, oh .
Don't judge a thing till you know what's inside it	No pots jutjar si no saps de què parles .	No vas a entrar donde no te han llamado .
Don't push me, I'll fight it	Ei, quiet, no m' espantes .	No estoy atrapado .

Never gonna give it, never gonna give it up, no	No penso adonar-me'n, no penso rendir-me, jo, no .	No voy a dejarme, no voy a rendirme, yo, no .
Whoa, oh, oh, oh	Oh, oh, oh, oh .	Oh, oh, oh, oh .
Ah, if you can't catch a wave	Oh, no aprendràs a volar	Aprender a volar
Then you're never gonna ride it	Si no saps estimar l' aire .	significa amar el viento .
Can't come uninvited	No pots atrapar-me .	No es ése tu juego .
Never gonna give it, never gonna give it up, no	No penso adonar-me'n, no penso rendir-me, jo, no .	No voy a dejarme, no voy a rendirme, yo, no .
You can't take me	Sóc lliure,	Soy libre,
I'm free	ja ho veus.	ya ves.
Yeah, I'm free	Sóc lliure.	Libre.
Yeah... huh!	Eh!	¡Eh!
Yeah... huh!	Eh!	¡Eh!
Yeah... huh!	Eh!	¡Eh!
Yeah... huh!	Eh!	¡Eh!

Taula 12. *You Can't Take Me*.

La cançó *You Can't Take Me* està cantada en primera persona i, per tant, és Spirit qui diu que no vol ser capturat, de manera que la lletra està plena de verbs que descriuen les intencions i l'estat d'ànim del protagonista: “lluitar”, “seguir”, “no parar”, “ressorgir”, “escapar”, “marxar”, “no dubtar”, “recobrar”, “no vèncer”, “sortir-se'n”, “no domar”, “no jutjar”, “no espantar”, “no rendir-se”, “volar”, “estimar” i “no atrapar”, així com el sintagma que es va repetint com a tornada: “sóc lliure”. Les imatges que acompanyen la cançó mostren com Spirit es resisteix constantment i vol alliberar-se. Així com en les dues cançons anteriors la cançó anava dirigida a un destinatari molt ampli i indefinit, aquí el cavall sembla que parli directament amb els humans que el capturen (també es transmet visualment, amb els plans en què Spirit mira directament la càmera i els seus enemics). La cançó està inclosa en

aquesta escena per tal que l'audiència, especialment la infantil, segueixi el fil argumental (destinatari final i ocult), tot i que Spirit sembla que parli directament amb els soldats (destinatari inicial i visible).

El vers “Gotta fight another fight”, amb què es comença la cançó, té com a referent la lluita constant. En català, es manté la idea de l'original en conservar els elements clau (“Mai s'acaba de lluitar”), és a dir, la lluita i la continuïtat d'aquesta lluita. En canvi, en espanyol s'introdueixen dos elements nous, “razón” i “buscar” (“Mi razón he de buscar”), que alteren el missatge del text original en elidir la referència a la lluita. Passa un fet semblant al següent vers, “I gotta run another night” (que rima amb “fight”). En català i espanyol s'omet “night” però s'incorpora la idea de no descansar i continuar endavant (“He de seguir sense parar” i “He de seguir sin descansar”) (que, al seu temps, rimen amb “lluitar” i “buscar”). Precisament, quant a la rima, en trobem un total de nou en diferents versos que representen gairebé tota la cançó. En català, se'n conserven set, però malgrat que en desapareixen dues, s'amplia la rima del grup de versos marcats amb color groc, de manera que el nombre de versos amb rima de la versió original es conserva en la versió meta cap al català i, fins i tot, s'amplia amb un vers més amb rima (vegeu tercer vers), ja que es passa de trenta-vuit versos amb rima de la versió original a trenta-nou en l'adaptació catalana. D'altra banda, en la versió espanyola, es conserven vuit de les nou rimes originals i, pel que fa al recompte final de versos amb rima en espanyol, aquesta versió en té un total de trenta-set, només un vers per sota de la versió original.

Les versions catalana i espanyola tenen en comú, a part que conserven molt la rima (tret habitual en la poesia i les cançons), que són molts semblants entre si (hi ha versos com “M’hauré de recobrar” o “No aprendràs a volar si no saps estimar l’aire” que en espanyol són gairebé idèntics: “Tendré que recobrar” o “Aprender a volar significa amar el viento”). Aquestes similituds entre ambdues llengües són bastant freqüents entre els doblatges en català i en espanyol perquè així ho volen els clients que encarreguen les traduccions, ja que creuen que han de ser versions “iguals” entre si (vegeu entrevista a la lletrista Odile Arqué a la pàgina 449). Un possible motiu de la freqüència d’aquestes similituds podria ser que els clients, en aquest cas les productores internacionals, busquin la màxima homogeneïtat dels seus productes.

Al vers “I can’t be beat, and that’s a fact”, s’introdueix el referent “bravo” en la versió espanyola, igual que l’expressió “al fin”, no inclosa en la versió en anglès: “Soy bravo al fin, es la verdad”. En canvi, la versió catalana és molt més semblant a l’original, a diferència de l’espanyola (“No em venceran, és la veritat”) i no introdueix elements nous. El segon element introduït de la versió espanyola, “al fin”, afegeix un matís poc encertat, ja que la valentia del protagonista és present des del moment en què neix.

La interjecció “oh” es calca en ambdues llengües meta. En el cas de la interjecció “huh!”, en canvi, es tradueix com “Eh” en les dues llengües. En espanyol s’empra en algun moment la interjecció anglosaxona “Yeah” sense

adaptar. És a dir, pel que fa a les interjeccions en la versió espanyola, tant s'estrangeritzen com es domestiquen. En català s'opta per la domesticació i s'utilitzen interjeccions ja acceptades per la normativa catalana i, en el cas de "Yeah", aquesta s'omet²⁰. En algun vers en espanyol, també s'ha omès "Yeah".

En alguns versos en català i en espanyol, per tal de quadrar el recompte sil·làbic, s'introdueixen pronoms personals que, en altres tipus de gèneres textuais, es considerarien una repetició innecessària: "[...] no penso rendir-me, *jo*, no" o "[...] no voy a rendirme, *yo*, no".

Trobem un exemple d'equivalència falcada²¹ a "I gotta fight with all my might", traduïda en català com "Tot el braó hi he de posar" i en espanyol com "con toda el alma he de luchar".

Al vers "If you can't catch a wave then you're never gonna ride it" es mantenen els referents amb les expressions "No aprendràs a volar si no saps estimar l'aire" en català i "Aprender a volar significa amar el viento" en espanyol. En aquestes metàfores, s'usen elements com l'aigua en anglès, l'aire en català i el vent en espanyol. Recordem que la natura és omnipresent en la pel·lícula.

²⁰ Anna Matamala dedica un apartat del seu llibre *Interjeccions i lexicografia: anàlisi de les interjeccions d'un corpus audiovisual i proposta de representació lexicogràfica* (2008: 315-319) a la qüestió de la traducció de les interjeccions en el doblatge.

²¹ "Equivalentente acuñado. Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalentente en la lengua meta. Ej.: traducir la expresión inglesa *They are as like as two peas* y *Se parecen como dos gotas de agua*" (Hurtado, 2001: 270).

El cas del vers “You can't come uninvited” és força curiós, ja que en català es tradueix com “I no pots atrapar-te” i en espanyol es tradueix com “No es ése tu juego”. Cap de les dues versions meta aconsegueix copsar el significat de l'original. Tampoc creiem que l'explicació sigui el recompte sil·làbic, ja que una expressió com “no te han invitado” o “no estàs pas convidat” també haurien estat possibles pel que fa al nombre de síl·labes i també pel ritme sincopat. Es tracta d'un cas de similitud semàntica i formal.

El títol de la cançó, *You Can't Take Me*, que és part de la tornada, se simplifica en català i espanyol però, al mateix temps, aporta molta força en parlar del concepte de llibertat: “Sóc lliure” i “Soy libre”. La llibertat forma part del fil argumental i és una decisió molt encertada reprendre-la en aquesta part de la tornada.

Al vers “What's this holding me?”, es produeix una amplificació amb un referent nou en ambdues llengües meta (“què em fa de presó” en català i “cuál es mi prisión” en espanyol). L'ús del terme “presó”, tant en català com en espanyol, reforça la idea del “captiveri” de Spirit.

5.2.2.4. *Get Off My Back*

És una cançó escrita per Bryan Adams i Eliot Kennedy, i produïda per Matt Mahaffey i Bryan Adams. Està interpretada per Bryan Adams en versió original, per Raúl en espanyol i per Quim Bernat en català. Els traductors van ser Montse Porti en català i Ricard Sierra en espanyol, mentre que la lletrista en ambdues llengües va ser Odile Arqué. La cançó *Get Off My Back* continua

descriuint la rebel·lia de Spirit quan es nega a ser capturat i, en aquest cas concretament, a ser domat.

VERSIO ORIGINAL	VERSIO CATALANA	VERSIO ESPANYOLA
Well, you think that you can take me on	T'has cregut que aviat em domaràs ,	Si tu crees que me amansaràs ,
You must be crazy ...	no sé què et penses .	te has vuelto loco .
There ain't a single thing you've done	Ja saps que tot això que fas	Ni pienses que me asustaràs ,
That's gonna faze me	a mi no em tempta .	ven poco a poco .
Oh, but if you want to have a go	I si dius que encara ho vols provar ,	Pero si lo quieres intentar ,
I just want to let you know	mira que havia avisat .	sólo te voy a avisar
Yeah, get off my back and into my game	Jo no em deixo muntar, em quedo al meu joc .	que te vayas de aquí y aprende a jugar .
Get out of my way 'cause I'm wild and untamed	Sortiu del davant, sóc brau i sóc fort .	Apártate ya, soy bravo y brutal .
Get out of my face or give it your best shot	Deixeu-me tranquil, a veure si enteneu	No vuelvas aquí, o entiende de una vez
I think it's time you better face the fact	que és hora d'acceptar la veritat .	Ya es hora de que admitas la verdad .
Get off my back ...	Deixeu-me en pau .	Dejadme en paz .
You know it's all just a game	Això només és el joc	Las reglas las pongo yo.
That I'm playin	que jo accepto .	Es mi juego .
Don't think that you can find a way in ...	Aquí no s'entra sense trucar	No pienses que entrarás sin llamar .
That's what I'm sayin ...	i t'ho adverteixo .	Y te lo advierto .
Oh, now, if you want to have a go	Oh, dius que encara ho vols provar .	Ah, si lo quieres intentar ,
I just want to let you know	Mira que havia avisat .	Solo te voy a avisar
Oh, get off my back	Jo no em deixo muntar ,	que te vayas de aquí
And into my game	em quedo al meu joc .	y aprende a jugar .
Get out of my face, 'cause I'm wild and untamed	Deixeu-me tranquil, sóc brau i sóc fort .	Apártate ya, soy bravo y brutal .
Get out of my way, or give it your best shot...	Sortiu del davant, a veure si enteneu	No vuelvas aquí, o entiende de una vez
But you know this train is comin' off this track	que el tren ja se us comença a desbocar .	No ves que el tren empieza a desbocar .
Get off my back	Deixeu-me en pau .	Dejadme en paz .
Yeah, get off my back	Oh, deixeu-me en pau .	Sí, dejadme en paz .

Get off	Deixeu, oh,	Bajad.
Yeah	uh,	¡Yeah!
Get off, get off, get off, get off	deixeu, deixeu, deixeu, deixeu,	Oh, bajad, bajad, bajad, bajad,
Get off, get off, get off	deixeu, deixeu, deixeu,	bajad, bajad, bajad.
Get off my back.	deixeu-me en pau.	Dejadme en paz.

Taula 13. *Get Off My Back*.

A la cançó *Get Off My Back*, Spirit es dirigeix als humans tot parlant-los de tu a tu i fent servir metàfores com “But you know this train is comin’ off this track” o expressions com “Don’t think that you can find a way in”. A les imatges veiem com Spirit es nega a deixar-se muntar, escopint, donant coces i llançant a terra els seus genets, uns fets que es fan coincidir amb el ritme de la cançó. La funció de *Get Off My Back* és especialment de tipus narratiu, ja que substitueix un impossible diàleg entre un animal i un humà, igual que en l'anterior cançó. A més, aquesta cançó també té una funció ambiental, ja que emfasitza el missatge de llibertat que es busca transmetre a tota la pel·lícula.

Pel que fa al títol, “Get off my back”, en català i en espanyol, aquest es tradueix en ambdues versions, catalana i espanyola, com “Deixeu-me en pau” i “Dejadme en paz”, respectivament. Són, com passa sovint, dues versions iguals entre elles, però no coincidents amb l'original per una qüestió sil·làbica i rítmica.

En el vers “You must be crazy” es produeix una elisió en la versió catalana: la referència a la “bogeria” (“no sé què et penses”). En canvi, en espanyol

es tradueix com “te has vuelto loco”, de manera que aquí sí que es manté la idea original. Tanmateix, es continua transmetent la idea global de desafiament en totes dues versions.

S'introdueixen idees noves en versos com, per exemple, “That’s gonna faze me”, que en espanyol es tradueix com “ven poco a poco” (que rima amb “loco”). Precisament, pel que fa a aspectes relacionats amb la rima, la versió original conté rima a gairebé tots els versos, amb un total de sis rimes que es van repetint en diverses ocasions. En la versió catalana, el conjunt de sis rimes es manté, tot i que en alguns versos es canvia l'ordre (vegeu versos amb colors verd, groc i blau). En la versió espanyola, en canvi, s'elimina una rima. En aquest cas, els versos marcats en blau no apareixen, però s'ha allargat una rima anterior amb més versos (vegeu versos amb color groc). Quant al recompte final de versos amb rima de tota la cançó, la versió original en té vint-i-tres, la catalana vint-i-vuit i l'espanyola vint-i-sis. Per tant, en aquest cas, hi ha més rimes a les versions meta, a diferència de les cançons que hem vist fins ara.

Veiem algunes especificacions en què el terme original és més general que el de la versió meta com, per exemple, al vers “Yeah, get off my back and into my game”, que es tradueix directament com “muntar” en català (“Jo no em deixo muntar, em quedo al meu joc”). En la segona part del vers en català (“em quedo al meu joc”), trobem una expressió molt similar a l'original (“[get] into my game”). En espanyol, en canvi, s'elimina la idea de muntar un cavall i es tradueix com “que te vayas de aquí” (“que te vayas de aquí y

aprende a jugar”). En aquest mateix vers, es conserva el terme “joc” com a substantiu en la versió catalana. En espanyol es produeix una transposició cap al verb “jugar”.

La interjecció “Yeah” es tradueix com “uh” en català i com a “¡Yeah!”, per la qual cosa tornem a trobar l'estrangerització d'una interjecció anglosaxona en la versió espanyola i la domesticació en la catalana.

Finalment, l'expressió “get off” que es repeteix als versos finals de la cançó es manté com a “deixeu” en català, per acabar convertint-se en “deixeu-me en pau” al vers final, mentre que en espanyol es tradueix com “bajad”, i en aquest cas no es manté al vers final, sinó que canvia per “Dejadme en paz”.

5.2.2.5. *Sound the Bugle*

Aquesta cançó està escrita per Gavin Greenaway i Trevor Horn, i està produïda per Gavin Greenaway. Està interpretada per Bryan Adams en versió original, per Raúl en espanyol i per Quim Bernat en català. Els traductors van ser Montse Porti en català i Ricard Sierra en espanyol, mentre que la lletrista en ambdues llengües va ser Odile Arqué. La cançó *Sound the Bugle* no narra accions ni fets concrets, sinó que evoca records i parla de sentiments melancòlics, la por, la foscor, la desesperació i l'abandonament que sent i viu el protagonista, a l'inrevés que en les anteriors cançons, on aquest professava valentia i llibertat.

VERSÍO ORIGINAL	VERSÍO CATALANA	VERSÍO ESPANYOLA
Sound the bugle now	Fes sonar el clarí.	Toca ya el clarín.
Play it just for me	Seu al meu costat.	sólo para mí.
As the seasons change	La remor del temps	Cambia el tiempo que
Remember how I used to be	recorda bé com era abans.	recuerda bien lo que yo fui.
Now I can't go on	Ja no sé què fer.	No puedo seguir.
I can't even start	No puc començar.	Ya no sé empezar.
I've got nothing left	Si no em queda res,	En mi corazón
Just an empty heart	tot és soledat.	todo es soledad.
I'm a soldier	Sóc soldat	Soy soldado
Wounded, so I must give up the fight	tan malferit que he d'abandonar.	malherido y debo abandonar.
There's nothing more for me	No hi ha res més per a mi.	Todo acabó aquí.
Lead me away	Deixa'm morir	Aléjame
Or leave me lying here	o fes-me desterrar.	o déjame morir.
Sound the bugle now	Fes sonar el clarí.	Toca ya el clarín.
Tell them I don't care	Saps que m'és igual.	Todo me da igual.
There's not a road I know	No hi ha ni un camí	No hay ni un camino que
That leads to anywhere	que em faci anar endavant.	me lleve a algún lugar.
Without a light, I fear that I will stumble in the dark	Sense una llum, tinc por de caure al mig de la foscor,	Sin una luz, yo tengo miedo de desesperar.
Lay right down	de desistir, i així	de desistir
Decide not to go on	no continuar.	y, al fin, no continuar.
Then from on high	Però més allà,	Y desde allá,
Somewhere in the distance	des de la distància,	alto en la distancia,
There's a voice that calls	hi ha una veu que em diu:	Una voz gritó:
Remember who you are	"Recorda bé qui ets.	"Recuerda tu verdad.
If you lose yourself	que si ara perds.	Si te pierdes hoy,
Your courage soon will follow	es mor el teu coratge.	contigo va tu fuerza.
So be strong tonight	Sigues fort, avui.	Toma tu valor.
Remember who you are	Recorda bé qui ets.	Recuerda tu verdad.
Yeah	Tens	Ah,
You're a soldier now	un soldat amb tu	hay un soldado en ti.

Fighting in a battle	que reprèn la lluita	Lucha en la batalla
To be free once more	per la llibertat .	por la libertad
Yeah, that's worth fighting for .	És la teva veritat ".	Ah, ésta es tu verdad .

Taula 14. *Sound the Bugle*.

Sound the Bugle fa referència a un instrument musical, el clarí. Spirit, amb aquesta cançó, demana a algú que “toqui el clarí”. Tanmateix, no s'explicita quin és el destinatari inicial. Durant la cançó, a Spirit se li apareix en pensaments la manada i sembla que la seva mare li parli i li recordi qui és (“Remember who you are”). Curiosament, aquests pensaments són imatges en colors vius, en contrast amb els colors més apagats de les situacions que està vivint: el seu viatge. També s'empra alguna metàfora en la lletra de la cançó, com la del soldat que abandona i es rendeix. D'aquí també la referència a l'instrument militar, el clarí, que inicia la cançó. A les imatges, veiem reflectits alguns elements de la lletra de cançó, com l'estació hivernal (“As the seasons change”/“La remor del temps”/“Cambia el tiempo”), el rebuig quan s'aparta del cavall que el vol ajudar (“Lead me away”/“Deixa'm morir”/“Aléjame”), o la foscor de la nit (al vers “So be strong tonight”/“Sigues fort, avui”/“Toma tu valor” i també al vers “Without a light, I fear that I will stumble in the dark”/“Sense una llum, tinc por de caure al mig de la foscor”/“Sin una luz, yo tengo miedo de desesperar”). Com veiem, a les versions meta queden reflectides totes aquestes imatges. Quant a la funció d'aquesta cançó dins del conjunt de la pel·lícula, és ambiental i alhora narrativa. D'una banda, és evocadora i suggestiva, en parlar de sentiments,

però al mateix temps és narrativa perquè marca el temps del viatge del protagonista.

El títol, *Sound the Bugle*, coincideix amb el primer vers i és igual en les dues versions meta: “Fes sonar el clarí” i “Toca ya el clarín”. Altres exemples en què coincideixen versions original i meta els trobem als versos “Now I can’t go on” en la versió espanyola (“No puedo seguir”), a “I’m a soldier” en ambdues versions meta (“Sóc soldat”/“Soy soldado”) i a la versió catalana de “Without a light, I fear that I will stumble in the dark” (“Sense una llum, tinc por de caure al mig de la foscor”). Un altre exemple el trobem a “There’s nothing more for me”, que en català es tradueix com “No hi ha res més per a mi”.

Al vers “Play it just for me”, es crea un text totalment diferent a l’original en la versió catalana: “Seu al meu costat”. La imatge de seure al costat del protagonista, efectivament, no apareix en la versió en anglès. En espanyol, en canvi, es manté la idea inicial amb “sólo para mí” (el verb “tocar” (l’instrument) ja s’havia introduït al vers anterior).

Tant en català com en espanyol, el vers “As the seasons change” es generalitza i, en lloc d’emprar el mateix referent, “seasons”, s’utilitzen els termes “temps”/“tiempo”, menys específics.

El terme “heart” del vers “Just an empty heart” es canvia en les dues versions meta, ja que en aquestes no es fa referència ni al “cor” ni a la

“buidor” (“tot és soledat”/“todo es soledad”). En aquest cas, veiem novament com les dues versions meta són iguals i es basen en el mateix referent, la “soledat”.

Tampoc no es fa referència a la “lluita” al vers “Wounded, so I must give up the fight”, ja que en català s’elideix el terme “fight”, igual que en la versió espanyola (“tan malferit que he d’abandonar”/“malherido y debo abandonar”).

Al vers “Or leave me lying here”, en espanyol s’introdueix el concepte de “mort” que s’intueix però que no queda clarament reflectit en la versió original (“o déjame morir”). En català, en canvi, s’utilitza el terme “desterrar” (“o fes-me desterrar”), amb el qual s’aporta la idea original d’aïllament del protagonista.

En el vers “Without a light, I fear that I will stumble in the dark”, en espanyol veiem que el referent de l’acció (“stumble”), s’acaba convertint en un referent més emocional que no pas físic, tot emprant el verb “desesperar” (“Sin una luz, yo tengo miedo de desesperar”). Es produeix un canvi en la descripció de l’acció sense alterar el missatge inicial de la versió original, és a dir, es tracta d’un exemple de modulació.

El terme “tonight” del vers “So be strong tonight” no apareix en les versions meta, i es produeix així una elisió d’aquest element. En les versions meta,

però, es fa una compensació: en català amb “avui” (“Sigues fort, avui”) i, en espanyol, amb “hoy” dos versos abans (“Si te pierdes hoy”).

Pel que fa a les interjeccions, el “Yeah” anglès es transforma en cap interjecció en català i en la interjecció “Ah” en espanyol. Aquest cop, en espanyol sí que s’ha anostrat. En canvi, s’ha elidit en català.

Al vers final, “Yeah, that’s worth fighting for”, s’omet la idea de “valer la pena” en ambdues llengües meta (“És la teva veritat”/“Ah, ésta es tu verdad”), que no es veu compensada en altres versos.

Finalment, pel que fa a la rima d’aquesta cançó, veiem que l’original en col·loca sis en diferents grups de versos marcats amb diferents colors. La versió catalana, per la seva banda, en manté cinc i altera l’ordre en què apareixen aquestes rimes. D’altra banda, la versió espanyola conserva quatre rimes, dues menys que l’original. Pel que fa al recompte final de versos amb rima, en anglès en trobem quinze, en català vint i en espanyol un total de disset. De nou, s’han produït més rimes en les dues versions traduïdes.

5.2.2.6. *I Will Always Return*

Aquesta cançó està escrita per Bryan Adams, R. J. Lange i Hanz Zimmer, i està produïda per Gavin Greenaway i Bryan Adams. Està interpretada per Bryan Adams en versió original, per Raúl en espanyol i per Quim Bernat en català. Els traductors van ser Montse Porti en català i Ricard Sierra en espanyol, mentre

que la lletrista en ambdues llengües va ser Odile Arqué. A l'escena en què es canta aquesta cançó, Spirit i la seva companya, Pluja, tornen amb la manada del cavall per viure finalment en llibertat. És, per tant, l'escena final de la pel·lícula.

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
I hear the wind	La veu del vent	La voz que oi
Call my name	duu el meu nom,	me llamó.
The sound that leads me home again	el cant que va fins al meu món.	Volver a ti es la canción
It sparks up the fire	Atia la flama	que aviva mi fuego,
A flame that still burns	d'un foc desvetllat.	no cesa de arder.
To you I will always return	A tu és on jo vull tornar.	A ti siempre regresaré.
I know the road is long	Sé que el camí és llarg,	Es largo el caminar,
But where you are is home	però fins a tu és on vaig.	mas en ti está mi hogar.
Wherever you stay	On siguis, jo ho sé,	Allí donde estés
I'll find the way	hi arribaré.	lo encontraré.
I'll run like the river	Com un riu feréstec	Veloz como el río
I'll follow the sun	darrere del sol.	siguiendo el sol.
I'll fly like an eagle	Com l'àguila aplana	Cuál águila al nido
To where I belong	buscant el seu lloc.	de donde yo soy.
I can't stand the distance	Aquesta distància	En esta distancia
I can't dream alone	no em deixa somiar.	no puedo soñar.
I can't wait to see you	Ja no tinc espera	Estoy impaciente.
Yes, I'm on my way home	per tornar al teu costat.	mientras vuelvo al hogar.
Now I know it's true	Ja n'estic segur.	Al fin lo comprendí.
My every road leads to you	els meus camins són amb tu.	Camino sólo hacia ti.
And in the hour of darkness	I quan és l'hora fosca,	Y cuando cae la noche,
Your light gets me through	amb tu tinc la llum.	mi luz llevo en mí.
You run like the river	Com un riu feréstec.	Veloz como el río.
You shine like the sun	Brillant com el sol.	Brillante es tu sol.
Yeah	Eh!	¡Yeah!

You fly like an eagle	Com l'àguila voles.	Tu vuelo es altivo
Yeah, you are the one	Tu ets el meu món.	Mi ser te escogió
I've seen every sunset	He vist el crepuscle	He visto el ocaso,
And with all that I've learned	i he sentit la veritat.	he podido aprender,
Oh...	Oh,	oh,
It's to you I will always	Que és a tu a qui sempre	que es a ti a quien siempre
Always return.	he de tornar.	he de volver.

Taula 15. *I Will Always Return.*

La lletra de la cançó *I Will Always Return* acompanya les imatges que es visualitzen en aquesta escena final de la pel·lícula, en què veiem els dos cavalls galopant sense parar fins que arriben a la terra natal de Spirit i retroben la seva manada. La versió original està escrita en primera persona, igual que les versions en català i espanyol, i parla d'elements que formen part del paisatge que anem veient a les imatges, tant a l'inici com al final de la pel·lícula: el riu, el sol, el crepuscle o l'àliga que guia el cavall al llarg de tota la història i que finalment marxa volant quan aquest ha retrobat la seva terra. A més, les descripcions que fan alguns versos coincideixen amb exactitud amb les imatges, com "The sound that leads me home again", quan Spirit ja està galopant de camí cap a casa seva; "I know the road is long", quan veiem tot el recorregut que fan els dos cavalls sense parar; "I'll find the way", quan Spirit troba un cop més l'àliga que el guia; o bé a "To where I belong", ja que és en aquest moment quan per fi arriba a casa. Un apunt curiós i interessant pel que fa a la unió entre imatges i text és quan sentim que Bryan Adams canta el vers "And in the hour of darkness/Your light gets me through", ja que s'hi fa

referència als elements de “claror” i “foscor” que ja han aparegut a la cançó anterior, *Sound the Bugle Now*.

Pel que fa al títol, *I Will Always Return*, aquest manté la mateixa idea en ambdues llengües meta (“A tu és on jo vull tornar” i “A ti siempre regresaré”). D'aquesta manera, es conserva la idea de “retorn” a la terra natal a la qual el protagonista ha anat fent referència al llarg de tota la història i que és important mantenir.

Quant al primer vers, “I hear the wind”, en català es personalitza el referent principal, el “vent” (“La veu del vent”), però en espanyol es perd aquest referent i s'introdueix una compensació amb el terme “voz”, segurament per motius musicals (“La voz que oí”), ja que el terme “viento” té més síl·labes que “voz”.

El joc que es fa en anglès entre “fire” i “flame” (“It sparks up the fire/A flame that still burns”) es reflecteix en català amb una inversió d'ambdós referents, ja que trobem “flama” en primer lloc i “foc” al següent vers, molt probablement per la necessitat de síl·labes tòniques agudes al final del vers. Com a comentari final pel que fa a aquests dos versos, en català es personifica el terme “foc” (“d'un foc desvetllat”), a diferència de la versió espanyola, en què es manté la forma original (“no cesa de arder”).

Es produeixen certes elisions com, per exemple, del terme “alone” al vers “I can't dream alone” (“no em deixa somiar”/“no puedo soñar”), el qual no es compensa, o bé del terme “eagle” al vers “I'll fly like an eagle” (“Tu vuelo es

altivo”) en espanyol, un cop més, per motius relacionats amb aspectes musicals.

Per últim, i pel que fa a la rima en aquesta cançó, trobem vuit rimes a la versió original i en l’adaptació a l’espanyol, mentre que en català trobem set rimes. Pel que fa al recompte final de versos amb rima, en anglès n’hi ha un total de vint-i-tres, en català dinou i en espanyol vint-i-cinc, en aquest últim cas dos per sobre de la versió original.

5.2.2.7. Cançons dels crèdits

Here I Am està produïda per Jimmy Jam i Terry Lewis per a Flyte Tyme Productions, Inc. Està interpretada per Bryan Adams. En les versions catalana i espanyola, es manté la pista d’àudio original, amb la veu de Bryan Adams, per la qual cosa no cal fer-ne cap comentari traductològic. És la versió completa de la cançó que sentim a l’inici de la pel·lícula, quan neix Spirit (vegeu annex 5.1 a la pàgina 482 per llegir les lletres íntegres de les cançons dels crèdits).

Don’t Let Go està escrita per Bryan Adams, Gavin Greenaway, R. J. Lange i Gretchen Peters i produïda per Gavin Greenaway i Bryan Adams. Està interpretada per Bryan Adams i Sarah McLachlan. En les versions catalana i espanyola, es manté la pista d’àudio original, amb les veus de Bryan Adams i Sarah McLachlan. Només cal afegir que aquesta cançó no apareix ni parcialment ni total a cap moment de la pel·lícula, però sí que es va incloure a la BSO que es va comercialitzar posteriorment i que incloïa les cançons originals en anglès.

Brother Under the Sun està escrita per Bryan Adams, Steve Jablonksy i Gretchen Peters i produïda per Steve Jablonsky i Bryan Adams. Està interpretada per Bryan Adams. En les versions catalana i espanyola, es manté la pista d'àudio original, amb la veu de Bryan Adams. Igual que en el cas anterior, no es va incloure en la pel·lícula però sí en la BSO.

5.2.3. Anàlisi global de les cançons

Un dels reclams clars de la pel·lícula *Spirit: SC* és que les cançons de la BSO estan cantades pel conegut cantant canadenc Bryan Adams, i que el CD de la BSO inclou una col·laboració amb la cantant Sarah McLachlan, *Don't Let Go*, cançó que apareix als crèdits finals de la pel·lícula, així com la cançó *Brother Under the Sun*. Tanmateix, les versions catalana i espanyola van haver de triar en el seu moment un cantant que substituís la veu original de Bryan Adams. En la versió catalana, d'una banda, es va decidir apostar per una veu poc coneguda però amb un timbre molt proper a l'original: Quim Bernat. D'altra banda, com ja hem vist, la versió espanyola va decidir substituir la veu original per una de les veus del moment a Espanya: la del cantant Raúl, i allunyar-se així de la veu de Bryan Adams, però afegint un reclam addicional. Recordem que Montse Porti, traductora al català de la pel·lícula, comentava en l'entrevista (vegeu annex 3.6 a la pàgina 456) que ella considerava que era més encertat apostar per una veu desconeguda que no pas afegir una veu famosa en la cultura meta, ja que llavors costa desprendre's de l'estil propi per imitar l'original. Odile Arqué, la lletrista de la pel·lícula, també comentava sobre aquesta qüestió que la versió catalana havia aconseguit un bon producte final

(vegeu annex 3.4 a la pàgina 443), tot i que ella mateixa havia suggerit inicialment la veu de Pep Sala.

Les cançons d'aquesta pel·lícula són partitures originals que van ser escrites amb l'objectiu d'acompanyar algunes de les seves escenes. Totes elles estan escrites en primera persona, ja que és el personatge principal, Spirit, qui les canta en forma de pensaments interioritzats. No és necessari, per tant, cap ajust labial perquè el protagonista realment no parla, sinó que s'expressa a través de pensaments. Bryan Adams, per tant, és la veu que humanitza el protagonista i que fa que coneguem els pensaments del cavall en totes les escenes musicals. Aquesta veu en off, a través de les cançons, té dues funcions diferenciades: una primera funció clarament narrativa i una segona funció emotiva. La narrativa explica accions i presenta personatges i contextos. En canvi, la segona funció expressa emocions com la rebel·lia, la por, la tristesa, l'enyorança, l'abandonament o la resistència, i també presagia que s'apropen certes escenes esperades, com el desenllaç (la tornada del cavall a la seva terra, per exemple). Les imatges que veiem com a espectadors mentre sentim les cançons de vegades coincideixen amb el text i de vegades no hi coincideixen exactament, però sempre fan referència a l'escena en concret i al fil argumental que es va seguint d'escena en escena, de manera que les cançons també tenen aquesta funció narrativa d'unir escenes. Són cançons aptes tant per a un públic infantil com per a un públic adult. Tant poden ser ràpides i amb les quals es descriuen accions dinàmiques, com lentes i amb les quals es descriuen, per exemple, moments de reflexió o pensament.

Finalment, pel que fa a aspectes relacionats amb la rima, hem vist que s'han intentat conservar el màxim de rimes possible que apareixien a la versió en anglès, tant en la versió catalana com en l'espanyola. Tot i així, en català, el nombre de rimes sempre ha estat per sota del nombre de rimes de la versió original, exceptuant un cas en què coincidien (*Get Off My Back*). En espanyol, ha passat el mateix, amb la diferència que la cançó en què coincidia el nombre de rimes amb la versió original era *I Will Always Return*. També s'ha observat que sovint algunes rimes de les versions meta no s'han col·locat en els mateixos versos en què apareixien en la versió original, i que sovint es compensaven amb altres grups de versos, amb altres rimes o repetint rimes anteriors. D'aquesta manera, ha quedat compensat el nombre de versos que contenien rima tant en la versió catalana com en la versió espanyola (en tots dos casos, hi ha tres cançons que disminueixen el nombre de versos amb rima i tres cançons que l'augmenten). Tanmateix, independentment de la posició exacta dels versos amb rima i de la coincidència pel que fa al nombre de rimes entre les versions original i meta, les lletres d'ambdues llengües meta flueixen amb musicalitat i ritme, com a la pel·lícula original.

5.2.4. La traducció i l'adaptació de *Spirit: SC* al català

Si comparem la primera versió realitzada per Montse Porti al català (vegeu annex 5.6 a la pàgina 501) amb la versió adaptada per Odile Arqué, veiem que alguns dels termes de les primeres versions van ser omesos o canviats en les versions adaptades per qüestions musicals. Molts d'aquests canvis o omissions s'han produït especialment en adverbis, articles o paraules relativament

“eliminables” (paraules repetides, per exemple), però també en alguns casos en verbs, substantius i adjectius. Vegem-ne alguns exemples:

EXEMPLE 1

- “**Ja** sóc aquí” (Montse Porti, MP).
- “Sóc aquí” (Odile Arqué, OA).
- “Here I Am” (versió original, VO, on no s’inclouïa l’adverbi).

EXEMPLE 2

- “**Tan** jove i **tan** fort” (MP).
- “Sóc jove i fort” (OA).
- “**So** young and strong” (VO).

EXEMPLE 3

- “No puc somiar **sol**” (MP).
- “No em deixa somiar” (OA).
- “I can’t dream **alone**” (VO).

EXEMPLE 4

- “Sóc **un** soldat” (MP).
- “Sóc soldat” (OA).
- “I’m **a** soldier” (VO).

A part de les omissions de paraules prescindibles o repeticions, una altra diferència important entre la versió traduïda i la versió adaptada de *Spirit*:

SC en la seva versió catalana es basa sobretot en la introducció o canvi de paraules o expressions respecte a les originals (a través de l'ús de sinònims, generalitzacions o simplificacions, transposicions o modulacions) per quadrar el recompte sil·làbic del vers original i, alhora, garantir la rima. En la versió traduïda hi ha una clara tendència a tenir versos amb més síl·labes de les necessàries, pel fet que s'intenta mantenir el sentit de l'original sense cap variació (seguint les instruccions del client, de proporcionar una traducció literal). Vegem-ne alguns exemples:

EXEMPLE 1

- “Adquireix vida amb els batecs d'un cor jove” (MP).
- “I que viu al cor jove que batega” (OA).
- “It's alive with the beating of a young heart” (VO).

EXEMPLE 2

- “Sento el vent a les planes” (MP).
- “La veu del vent se sent bronzir” (OA).
- “I hear the wind across the plain” (VO).

EXEMPLE 3

- “He de lluitar en un altre combat”(MP).
- “Mai s'acaba de lluitar” (OA).
- “I gotta fight another fight” (VO).

EXEMPLE 4

- “A mesura que passin les estacions” (MP).
- “La remor del temps” (OA).
- “As the seasons change” (VO).

Malgrat les diverses variacions sintàctiques o lèxiques produïdes a causa de les restriccions musicals, els missatges originals es transmeten sense problemes en la versió catalana.

5.2.5. Conclusions

Es tracta d'una pel·lícula on apareixen sis cançons en escenes diferents, sense comptar les cançons inèdites que apareixen als crèdits (aquestes no acompanyen cap escena però formen part de la BSO de la pel·lícula). En les dues versions meta, s'han traduït i adaptat totes les cançons (exceptuant les dels crèdits, cantades en versió original) seguint una sèrie d'eleccions de traducció, entre les quals trobem transposicions, elisions sovint compensades per la introducció de nous termes, generalitzacions i especificacions, ús de sinònims i ampliacions lingüístiques. Sovint, molts d'aquests canvis, elisions o introduccions s'han produït per quadrar el recompte sil·làbic o la rima al final del vers.

Quant a la rima de les cançons d'aquesta pel·lícula, veiem que s'han mantingut majoritàriament en ambdues versions meta i que les cançons cantades tant en català com en espanyol han aconseguit la musicalitat i el ritme adequats. Si

continuem amb les eleccions de traducció, també trobem algun cas d'estrangerització i domesticació, especialment en el cas de les interjeccions.

D'altra banda, pel que fa a les funcions de les cançons d'aquesta pel·lícula, són cançons majoritàriament narratives, tot i que també inclouen descripcions de contextos i personatges de manera extradiegètica. Estan cantades en primera persona i, a través de les cançons, s'expliquen accions i emocions. Pel que fa als destinataris de les cançons, són: 1) els altres personatges, considerats com a destinatari inicial, visible i explícit, i 2) l'audiència (infantil i adulta), considerada com a destinatari final, ocult i implícit.

Finalment, cal que recordem que es tracta de cançons escrites expressament per a la pel·lícula, i que estan cantades per una veu reconeguda internacionalment, la qual ha estat substituïda en les llengües meta per una veu desconeguda en català i per una veu coneguda en el seu moment en espanyol. Considerem que la veu de la versió catalana, malgrat ser desconeguda, recorda més la veu original, cosa que no passa a la versió espanyola. Tanmateix, és important que recordem que una part de l'audiència, els infants, no reconeixien tampoc la veu original i que, per tant, no en farien cap comparació, a diferència dels destinataris adults.

En resum, el procés de traducció de cançons i adaptació musical realitzat a totes les cançons de la pel·lícula aconsegueix transmetre un treball ben realitzat i coherent amb la versió original, malgrat els canvis que s'hagin pogut produir quant a ús de referents o metàfores, i aconsegueix per tant crear uns

textos meta adequats per ser cantats i, posteriorment, per ser interpretats per l'audiència meta, amb la fluïdesa verbal i musical de l'original.

5.3. *Brother Bear*

A continuació s'analitzen totes les cançons d'aquesta pel·lícula de manera individual i, al final d'aquest tercer apartat del capítol, es presenta una anàlisi del conjunt de cançons.

5.3.1. Procés de traducció de cançons i adaptació musical

Tant en les versions catalana com espanyola, el procediment de traducció i adaptació que es va seguir per fer el doblatge en ambdues versions va ser el mateix:

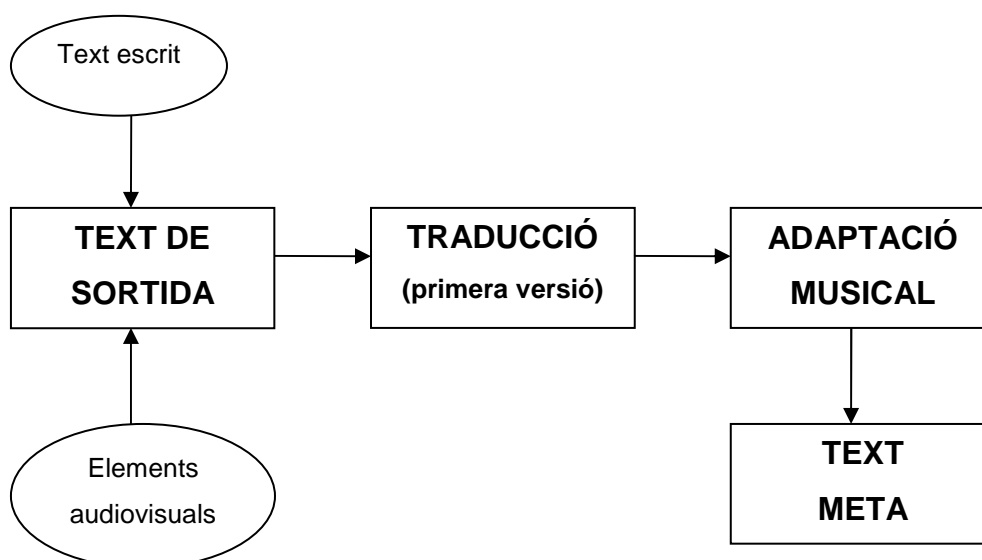


Figura 4. Procés de traducció de cançons i adaptació musical de *Brother Bear*.

Com podem veure a la figura, el text de sortida, el qual incorpora tant el text escrit com un conjunt d'elements audiovisuals, va ser derivat als seus respectius traductors audiovisuals en català i en espanyol (Lluís Comes i Lucía Rodríguez), els quals van fer una primera versió esborrany de les cançons. Després es va enviar aquesta primera versió als lletristes (David Suárez i María

Ovelar), que es van encarregar de l'adaptació musical en català i espanyol, respectivament. El text meta, igual que el de sortida, incorpora un text escrit en llengua meta i un conjunt d'elements audiovisuals. Cal recordar aquí que el traductor Lluís Comes també és lletrista, per la qual cosa la versió esborrany ja tenia en compte aspectes de cara a l'adaptació (també va fer d'ajustador). Un cop més, apareix la qüestió dels avantatges que suposa que el traductor audiovisual que tradueix cançons tingui coneixements o sensibilitat musicals.

5.3.2. Anàlisi individual de les cançons

5.3.2.1. *Great Spirits*

Aquesta cançó està produïda i arranjada per Phil Collins i Mark Mancina. Està interpretada per Tina Turner en la seva versió original. Tant en la versió catalana com en l'espanyola, la va interpretar la cantant Roser. Els traductors van ser Lluís Comes en català i Lucía Rodríguez en espanyol, mentre que els lletristes van ser David Suárez en català i María Ovelar en espanyol. *Great Spirits* és la primera cançó de la pel·lícula i parla, d'una banda, de la natura com a indret en què viuen tots els éssers vius i que està formada per elements com l'aigua, el sol o l'aire, i, de l'altra, parla de l'existència de tres germans units per l'amor fraternal i que busquen un camí per recórrer com a objectiu vital. Finalment, també es fa referència en la lletra als esperits dels nostres avantpassats (d'aquí el títol de la cançó).

VERSIO ORIGINAL	VERSIO CATALANA	VERSIO ESPANYOLA
Primera part		
When the earth was young	Quan la terra fou	Cuando tierra y sol
And the air was sweet	Jove i els cims	eran jóvenes
And the mountains	Es besaven	Con el aire
Kissed the sky	Amb el cel	de crystal
In the great beyond	Era cada ser	Era cada ser
With its many paths	Una vida en pau	Una vida en paz
Man and nature lived side by side	En un món més natural	En un mundo más natural
In this wilderness of danger and beauty	I en aquest indret sempre en llibertat	Siempre en libertad vivían unidos
Lived three brothers bonded by love	Tres germans plens d' amor	Tres hermanos llenos de amor
Their hearts full of joy	I amb tot el seu cor	Y su corazón
They ask now for guidance	Busquen un camí	Buscando un camino
Reaching out to the skies up above	Aixecant la veu a l'infinit	Levantó a los cielos su voz
Great spirits of all who lived before	Si us plau esperits d'avantpassats	Espíritus, hijos del ayer
Take our hands and lead us	El camí marqueu-nos	Dadnos fe y guiadnos
Fill our hearts and souls with all you know	Tot el que sabeu feu arribar	Dadnos luz, cordura y voluntad
Show us that in your eyes	Que als vostres ulls tots	Ved que en nuestro mundo
We are all the same	Tots som el mateix	Todo es unidad
Brothers to each other	Uns germans dels altres	Cada criatura
In this world we remain ,	En aquest món viurem	vive con dignidad
Truly brothers, all the same	Realment germans serem	Armonía y hermandad
Give us wisdom to pass to each other	Doneu-nos més intel·ligència	Dadnos algo de sabiduría
And give us strength so we understand	La força per poder continuar	Dadnos fuerza para entender
That the things we do	Cada decisió	Cada decisión
The choices we make	I en cada acció	Y en cada acción
Give direction to all life's plans	Orienteu-nos per avançar	Orientadnos para saber
To look at wonder	Que ens meravelli	Maravillarnos
At all we've been given	Tot el que tenim	de lo que tenemos
In a world	En un món	Descubrir

That's not always as it seems	Que aparenta el que no és	mil maneras de vivir
Every corner we turn	I és que cada camí	Cada viaje no es más
Only leads to another	És l'inici d'un altre	Que otra senda que hacemos
Our journey ends	Acaba aquí	Acaba aquí ,
But another begins	però s'ha de seguir	pero hay que seguir
Ooh, great spirits of all who lived before	Si us plau esperits d'avantpassats	Oh, espíritus, hijos del ayer
Take our hands and lead us, lead us	El camí marqueu-nos	Dadnos fe y guiadnos
Fill our hearts and souls with all you know	Tot el que sabeu feu arribar	Dadnos luz, cordura y voluntad
You know, you know, show	Sí, ho feu arribar	Cordura y voluntad
Show us that in your eyes	Que als vostres ulls tots	Ved que en nuestro mundo
That we are all the same	Sí, tots som el mateix	Todo es unidad
Brothers to each other	Uns germans dels altres	Cada criatura
In this world, we remain	En aquest món viurem	vive con dignidad
Truly brothers, all the same	Realment germans serem	Armonía y hermandad
Segona part		
Ooh, great spirits of all who lived before	Si us plau esperits d'avantpassats	Oh, espíritus, hijos del ayer
Take our hands and lead us	El camí marqueu-nos	Dadnos fe y guiadnos
Fill our hearts and souls with all you know	Tot el que sabeu feu arribar	Dadnos luz, cordura y voluntad
You know, you know, show	Sí, ho feu arribar	Cordura y voluntad
Show us that in your eyes	Que als vostres ulls tots	Ved que en nuestro mundo
We are all the same	Sí, tots som el mateix	Todo es unidad
Brothers to each other	Uns germans dels altres	Cada criatura
In this world, we remain	En aquest món viurem	vive con dignidad
Truly brothers, all the same	Realment germans serem	Armonía y hermandad
Brothers all the same	Junts viurem amb fe	Armonía y paz
Tercera part		
Ooh, great spirits of all who lived before	Si us plau esperits d'avantpassats	Oh, espíritus, hijos del ayer
Take our hands and lead us	El camí marqueu-nos	Dadnos fe y guiadnos
Fill our hearts and souls with all you know	Tot el que sabeu feu arribar	Dadnos luz, cordura y voluntad
You know, you know, show	Sí, ho feu arribar	Cordura y voluntad
Show us that in your eyes	Que als vostres ulls tots	Ved que en nuestro mundo

We are all the same	Sí, tots som el mateix	Todo es unidad
Brothers to each other	Uns germans dels altres	Cada criatura
In this world, we remain	En aquest món viurem	vive con dignidad
Truly brothers, all the same	Realment germans serem	Armonía y hermandad
Brothers, all the same	Junts viurem amb fe	Armonía y paz

Taula 16. *Great Spirits*.

La lletra de la cançó *Great Spirits* es combina amb imatges de paratges naturals: rius, salts d'aigua, animals i plantes. En la lletra, es fa referència explícita a les muntanyes, al cel i a la relació entre l'ésser humà i la natura, de manera que té una funció descriptiva pel que fa a l'entorn on es desenvolupa la història i els valors a seguir per la comunitat. També, com es veu més endavant en la pel·lícula, els esperits es podrien considerar un altre personatge que modificarà la vida de Kenai. Per tant, la cançó també presenta personatges (germans i esperits), així com la relació entre els humans i el seu entorn. A *Great Spirits*, són els humans els qui es dirigeixen directament als esperits perquè aquests els proporcionin fe i els guiïn.

En el text es produeixen algunes especificacions en la versió catalana com, per exemple, amb el terme "cims" ("And the mountains kissed the sky"/"[...] i els cims es besaven amb el cel"). En canvi, en espanyol s'elideix el terme "mountains" i es recupera un element de versos anteriors, l'aire ("Con el aire de cristal"), procedent del vers "And the air was sweet". També es produeixen generalitzacions com, per exemple, al vers "Man and nature lived side by side", que es tradueix en català com "En un món més natural" ("home" i "natura" es tradueixen com a "món"). Un cop més, la versió espanyola és idèntica a la

catalana (“En un mundo más natural”), probablement perquè hi ha una tendència a fer les dues versions molt semblants, per la preferència dels supervisors. Un altre exemple de coincidència entre català i espanyol seria el vers “With its many paths” (“Una vida en pau”/“Una vida en paz” on, a més, “paz” rima amb “paths”).

Pel que fa a la rima, en trobem nou a la versió original, amb un total de quaranta-quatre versos amb rima, la qual està marcada amb color al quadre. En la versió catalana, del total de rimes de l’original se’n conserven set, i també disminueix notablement el nombre de versos amb rima, de quaranta-quatre a vint-i-quatre. En la versió espanyola, es mantenen les nou rimes de l’original però disminueixen fins a trenta-vuit els versos amb rima de tota la cançó.

Tant en la versió catalana com en l’espanyola, trobem exemples d’al·literacions (termes marcats amb negreta). En el primer cas, en la versió catalana, es produeix amb el so [s] a “cims”, “cel” i “ser” (en anglès es produeix el mateix efecte amb els termes “sweet”, “kissed”, “sky” i “side”. En espanyol, en canvi, el joc fonètic es produeix amb el so [l] final dels termes “sol” i “cristal”, també als primers versos de la cançó. Per últim, els versos acabats amb el terme “eyes” (amb color groc i negreta) evocuen la rima dels primers versos entre els termes “sky” i “side”, subratllats amb el mateix color). Pel que fa a la importància audiovisual d’aquestes al·literacions, potser busquen imitar algun element de la natura que apareix tant a la lletra com a les imatges (per exemple, el vent).

També trobem algunes elisions, com a “the air was sweet”, “danger and beauty”, “full of joy”, “journey” o “hearts and souls”, així com addicions de nous termes o idees com, per exemple, la fórmula “Si us plau” al vers principal de la tornada de la versió catalana (“Si us plau esperits d'avantpassats”/“Ooh, great spirits of all who lived before”). Quant a addicions i elisions en la versió espanyola, veiem que també s'ometen certs termes com “wilderness”, “danger” i “beauty” (“In this wilderness of danger and beauty”), “Great” (“Great spirits of all who lived before”) o “hearts and souls” (“Fill our hearts and souls with all you know”), i que novament s'afegeixen noves paraules o sintagmes, alguns d'ells per tal de suplir les elisions. Veiem alguns exemples d'addicions a “Dadnos fe”, “Dadnos fe, cordura y voluntad” i “Armonía y hermandad” (on, a més, “voluntad” rima amb “hermandad”).

Pel que fa a canvis d'ordre dels versos, en trobem a “And the air was sweet”, vers que una mica més endavant es tradueix en espanyol com “Con el aire de cristal”. A més del canvi d'ordre del vers, es canvia la qualitat de “dolçor” pel substantiu “cristall”, de manera que es produeix una modulació, però es manté el referent principal, l’“aire”. Tanmateix, en fer aquest canvi, s'elideix el referent “mountains”, com ja hem comentat anteriorment.

5.3.2.2. Transformation

Aquesta cançó està produïda i arranjada per Phil Collins i Mark Mancina. Els arranjaments corals són a càrrec d'Eddie Jobson, i està interpretada per The Bulgarian Women's Choir. Està traduïda a l'inuit per Lorena Kapniaq Williams a partir d'una versió original que Phil Collins va escriure en anglès (vegeu les

lletres en inuit i en anglès a l'annex 5.2 a la pàgina 487). No se n'ha fet cap traducció per al doblatge.

Pel que fa al seu contingut, la cançó explica que no tot és sempre com ho veiem, sinó que cal canviar la perspectiva per veure les coses des d'uns altres ulls (tal com li passa a Kenai quan es transforma en ós; d'aquí, el títol de la cançó, *Transformation*). És curiós el fet que aquesta perspectiva, en aquesta cançó, es mostri amb un canvi d'idioma i d'intèrprets.

Transformation és un exemple del que Gértrudix anomena “música màgica” (2003: 162) (vegeu pàgina 112) i, alhora, un exemple que mostra com una llengua minoritzada es pot sentir en una pel·lícula en anglès, en aquest cas probablement per l'efecte d'estrangerització global que aporta tota la cançó (la qual, a més, se sent en dues escenes clau).

5.3.2.3. *On My Way*

És una cançó que està produïda i arranjada per Phil Collins i Mark Mancina, i que està interpretada per Phil Collins i Jeremy Suarez en la seva versió original. En la versió catalana, la va interpretar el cantant Miquel Fernández i, en la versió espanyola, la van cantar Phil Collins i Ramón Salvat. Els traductors van ser Lluís Comes en català i Lucía Rodríguez en espanyol, mentre que els lletristes van ser David Suárez en català i María Ovelar en espanyol. *On My Way* representa el camí que emprenen junts els dos óssos per trobar, cadascun d'ells, el lloc que estan buscant per resoldre els seus problemes.

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
Primera part		
Tell everybody I'm on my way	Pots dir a tothom que emprenc el camí	Que sepa el mundo que en marcha estoy
New friends and new places to see	Veuré nous llocs i faré amics	Con mucho que ver y vivir
With -- [inintel·ligible perquè Kenai tapa la boca de Koda perquè no cantij]	Amb els cels tots blaus [inintel·ligible]	Con cielos azules
Yes, I'm on my way	I vaig fent camí	andando voy
And there's nowhere else that I'd rather be	I jo no vull ser enlloc més d'aquí	Y a un lugar así soñaba con ir
Tell everybody I'm on my way	Pots dir a tothom que emprenc el camí	Que sepa el mundo que en marcha estoy
And I'm loving every step I take	I que a cada pas vull construir	Que me gusta cada instante aquí
With the sun beating down	I amb el sol picant fort	Con el sol más brillante
Yes, I'm on my way	Jo vaig fent camí	mis pasos doy
And I can't keep this smile off my face	I somriure veuràs sempre aquí	No se aparta la risa de mi
'Cause there's nothing like seeing	Perquè així jo puc veure	Es lo más importante
Each other again	Tothom un cop més	volvernos a ver
No matter what the distance between	No importa la distància entre els dos	No importa dónde tenga que ir
And the stories that we tell	Les històries que et diré	Mil historias hay que oír
Will make you smile	Faran somriure	y van a ser
Oh, it really lifts my heart	Això m'omple d'emoció	Las que quiero compartir
So tell 'em all I'm on my way	Sabeu tots que vaig fent camí	Tú diles que me siento bien
New friends and new places to see	Veuré nous llocs i faré amics	Con tanto que ver y vivir
And to sleep under the stars	I dormir sota els estels	Con la luna sobre mi,
Who could ask for more?	El millor és per a mi	duermo en un edèn
With the moon keeping watch over me	Amb la lluna observant el destí	Nada más se podría pedir
Not the snow, not the rain	Vindrà neu, pluja i tot	Ni la lluvia al caer
Can change my mind	No em canviaran	me va a cambiar
The sun will come out, wait and see	El sol sortirà vigilant	El sol siempre vuelve a salir
And the feeling of the wind in your face	Quan sentim bufar el vent desfermat	Y sentir el viento sobre tu piel
Can lift your heart	Que ens aixeca	Te va a encantar

Whoa, there's nowhere I would rather be	Cada lloc podré visitar	Cuántas cosas hay por descubrir
'Cause I'm on my way now	Jo vaig fent camí	Sigo mi camino
Well and truly	Pas a pas, sí	Mi destino
I'm on my way now	Vaig fent camí	Es mi camino
Segona part		
Tell everybody I'm on my way	Pots dir a tothom que ara emprenc camí	Que sepa el mundo que en marcha estoy
And I just can't wait to be there	No puc esperar a la fi	Y voy a cumplir mi misión
With blue skies ahead	Sota el blau, sí	Los cielos azules
Yes, I'm on my way	Jo vaig fent camí	por donde voy
And nothing but good times to share	Només bons moments per gaudir	Dan alas a mi corazón
Nothing but good times	Només <i>[inintel·ligible]</i>	Mi corazón
So tell everybody I'm on my way	Pots dir a tothom que vaig fent camí	Tú diles a todos que en marcha estoy
And I just can't wait to be home	Arribaré a casa, sí	Que voy a volver a mi hogar
Just can't wait to be home	A casa a la fi	Volveré a mi hogar
With the sun beating down	Amb el sol picant fort	Con el sol más brillante
Yes, I'm on my way	Jo vaig fent camí	mis pasos doy
And nothing but good times to show	Només bons moments per lluir	Disfruto el camino al andar
I'm on my way	Doncs vaig fent camí	En marcha estoy
Yes, I'm on my way	Sí, vaig fent camí	Sí, en marcha estoy

Taula 17. *On My Way*.

On My Way comença sent cantada pel petit Koda (en els cinc primers versos), però poc després deixa de cantar i reprèn la cançó Phil Collins. Per tant, a partir d'aquest moment, el personatge que cantava en un principi deixa de fer moviments labials i no cal aquest treball d'ajust. Fins ara és l'únic exemple de cançó en què s'ha introduït la qüestió de la sincronia labial en el corpus d'aquesta tesi.

Pel que fa als elements als quals es fa referència a la lletra de la cançó, trobem que es parla especialment de la pluja, el sol i el vent. En les imatges que coincideixen amb aquests fragments de la cançó, veiem com plou, torna a sortir el sol i bufa el vent, de manera que cal mantenir aquests elements en la lletra de la versió adaptada per coherència entre lletra i imatge. També, alguns versos acompanyen accions que veiem a les imatges com, per exemple, quan Koda explica històries als seus amics óssos (“And the stories that we tell”/“Les històries que et diré”/“Mil historias hay que oír”) o bé quan dormen sota la lluna en una nit estrellada (“And to sleep under the stars”/“I dormir sota els estels”/“Con la luna sobre mí”). En aquesta cançó, per tant, és Koda qui canta a tothom que l'envolta, i tant explica una acció (se'n va) (“I'm on my way now”/“Vaig fent camí”/“Sigo mi camino”) com exterioritza sentiments de felicitat i seguretat en ell mateix (“Oh, it really fits my heart”/“Això m'omple d'emoció”/“Tú diles que me siento bien”).

Es produeixen alguns canvis d'ordre dels elements dels versos, com a la versió en català del vers “New friends and new places to see” (“Veuré nous llocs i faré amics”), que no alteren el missatge perquè mantenen els mateixos elements, en aquest cas “amics” i “llocs”. En espanyol, se simplifica el vers i aquests dos substantius es converteixen en verbs: “ver” i “vivir” (“Con mucho que ver y vivir”), per la qual cosa es produeix una transposició, probablement per mantenir la posició original de la rima (marcada amb color verd en espanyol als termes “vivir” i “ir” i amb color groc en anglès als termes “see” i “be”). En espanyol, també, trobem un canvi d'ordre dels elements en els versos “And to sleep under the stars”/“Who could ask for more?”/“With the moon keeping

watch over me” (“Con la luna sobre mí”/“duermo en un edén”/“Nada más se podía pedir”), en els quals es canvia de vers el referent “moon”/“luna” i s’elideix el referent “stars”, tot afegint el terme “edén” per tenir una síl·laba tònica al final del vers. També s’elideixen en espanyol alguns elements com, per exemple “snow” (“Not the snow, not the rain”/“Ni la lluvia al caer”).

Troblem alguns casos de molta similitud semàntica i formal entre l’anglès i el català als versos “No importa la distància entre els dos” (“No matter what the distance between”) i a “Dormir sota els estels” (“And to sleep under the stars”). A més, aquests dos versos coincideixen amb l’original quant al recompte sil·làbic. En espanyol, es realitzen modulacions motivades per raons musicals com, per exemple, “Que me gusta cada instante aquí” (“And I’m loving every step I take”) o “No importa dónde tenga que ir” (“No matter what the distance between”).

Pel que fa a addicions, en la versió catalana s’afegeixen alguns termes com “desfermat” (“And the feeling of the wind in your face”/“Quan sentim bufar el vent desfermat”), “destí” (“With the moon keeping watch over me”/“Amb la lluna observant el destí”, en què es conserva la rima original del terme “me” amb “destí”) i, en la versió espanyola, el terme “edén” (“And to sleep under the stars, who could ask for more?”/“Con la luna sobre mí, duermo en un edén”). En el cas del terme “edén”, es manté l’accent del vers original.

Finalment, quant a la rima, trobem sis jocs de rima en la versió original que, en la versió catalana, es redueixen a tres, mentre que la versió espanyola els

manté i n'afegeix dos més, amb un total de vuit rimes. Pel que fa al recompte final de versos que contenen rima, en la versió original en trobem trenta-un, en català en trobem trenta-tres i en espanyol en trobem quaranta-un, molts més que a la cançó original.

5.3.2.4. *Welcome*

Aquesta cançó està produïda i arranjada per Phil Collins i Mark Mancina. Està interpretada per The Blind Boys of Alabama, Phil Collins i Oren Waters en la seva versió original. En la versió catalana, està interpretada per Miquel Fernández, Samuel Palacios, José Cañal, Benjamín Alegre i J. Carles Capdevila. En la versió espanyola, està interpretada per Phil Collins, Emilio Cuervo, Pablo Perea, Toni Menguiano, Miguel Galindo i Tomás Álvarez. Els traductors van ser Lluís Comes en català i Lucía Rodríguez en espanyol, mentre que els lletristes van ser David Suárez en català i María Ovelar en espanyol. *Welcome* està cantada pels óssos del riu dels salmons on arriben Kenai i Koda. Els óssos es mostren com una gran família en què tot es comparteix i en què tothom dona i rep. Quan Kenai coneix la família d'óssos del riu, s'adona que no es tracta de monstres (tal com els considerava ell fins a aquell moment), sinó que són éssers vius com els humans i que necessiten vincles entre ells, com l'amor i l'amistat, per construir aquesta gran família. Per fi, la seva perspectiva ha fet un gir.

VERSIO ORIGINAL	VERSIO CATALANA	VERSIO ESPANYOLA
Everyone's invited	Esteu convidats	Tu estás invitado,
This is how we live	Perquè així vivim	no podrás faltar
We're all here for each other	Uns vivim pels altres	Pues hay en nuestras vidas
Happy to give	Boig per sentir	Mucho que dar
All we have we share	Tot el que tenim	Todo es compartir
And all of us, we care	Ho compartim plegats	Y todo es convivir
So, come on	Som-hi	Pues vamos
Welcome to our family time	Veniu, estem en família	Te damos la bienvenida
Welcome to our brotherly time	Veniu, germans, ho viurem tots	Ya somos la gran familia
We're happy giving and taking	Que al vespre si compartim	Amigos vamos haciendo
To the friends we're making	Amb els amics que anem fent	Dando y recibiendo
There's nothing we won't do	Ho aconseguirem junts	Y todo es de todos
Welcome to our family time	Veniu, estem en família	Te damos la bienvenida
Welcome into the family	Entre tots seràs aquí	Bienvenido seràs aquí
Welcome to our happy-to-be time	Veniu, és temps per ser feliços	Felices de estar en familia
We're so happy	Tan feliços	Tan felices
This is our festival	Gaudiu del festival	Es nuestro festival
You know, and best of all	És el millor final	Y lo más especial
Best of all	El millor	Más especial
We're here to share it all	Aquí estem per dir-ho	Es nuestra unión total
There's a bond between us	Pots sentir el vincle	Somos una piña
Nobody can explain	Que no pots explicar	Difícil de explicar
It's a celebration of life	Vine a la celebració	Y con la mejor amistad
And seeing friends again	Per veure vells amics	Lo vas a celebrar
I'd be there for you	Si estigués per tu	Y hoy es por tú
I know you'd be there for me, too	Sé que estaries tu per mi	Lo que mañana es por mi
So, come on	Som- hi	Pues vamos
Welcome to our family time	Veniu, estem en família	Te damos la bienvenida
Welcome to our family	Entre tots seràs aquí	<i>[inintel·ligible]</i>
Welcome to our brotherly time	Veniu germà on ho viurem tots	Ya somos la gran familia
We're so happy	Tan feliços	Tan felices

This is our festival	Gaudiu del festival	Es nuestro festival
You know, and best of all	Es el millor final	Y lo más especial
We're here to share it all	Aquí estem per dir-ho	Es nuestra unión total
Remembering loved ones departed	Recorda qui vas estimar abans	Recuerdas a los que se fueron
Someone near to your heart	Els qui et van robar el cor	Dentro del corazón
Finding love, planning a future	Troba amor, mira el futur	Con amor se hace el futuro
Telling stories and laughing with friends	I veuré sempre <i>[inintel·ligible]</i> l'amistat	Con historias y con ilusión
Precious moments you'll never forget	Els moments que no oblidaràs mai	Que se guardan en una canción
This has to be	Això ha de ser	No estuve yo
The most beautiful	Un lloc meravellós	en ningún lugar
The most peaceful place	Un lloc ple de pau	Tan hermoso
I've ever been to	On tu descansis	y tan apacible
It's nothing like	Un lloc singular	No hay nada que
I've ever seen before	Com no n'has vist abans	se pueda comparar
When I think how far I've come	Quan recordo el camí	Si lo pienso creo que
I can't believe it	Recorregut	es un imposible
and yet I see it	Ara ja hi sóc	increible
In them I see family	Aquí veig tots els amics	Lo siento tan familiar
I see the way we used to be	I allò que vaig ser ahir	Me enseña cómo ser y amar
Come on, welcome to our family time	Som-hi, veniu, estem en família	Pues vamos, te damos la bienvenida
Welcome into our family	<i>[inintel·ligible]</i>	<i>[inintel·ligible]</i>
Welcome to our brotherly time	Veniu germà, on ho viurem tots	Ya somos la gran familia
We're so happy	Tan feliços	Tan felices
We're happy giving and taking	Gaudeix-ne, si compartim	Amigos vamos haciendo
To the friends we're making	Amb els amics que anem fent	Dando y recibiendo
There's nothing we won't do	Ho aconseguirem junts	Y todo es de todos
Welcome to our family time	Veniu, estem en família	Te damos la bienvenida
Welcome into the family	En família	Tan felices
Welcome to our happy-to-be time	Veniu, és temps per ser feliços	Felices de estar en familia
We're so happy	Ser feliços	
This is our festival	Gaudiu del festival	Es nuestro festival
You know, and best of all	Es el millor final	Y lo más especial

You're here to share it	Aquí estem per	Es ser amigos
We're here to share it all	És temps d'arribar a tothom	Es nuestra unión total

Taula 18. *Welcome*.

Els elements de la lletra de *Welcome* que ens transmeten el missatge de benvinguda i acollida són “welcome”, “family”, “brotherly time”, “invited”, “happy”, “give”, “share”, “care”, “festival”, “celebration”, “bond”, “laughing”, entre d’altres. La cançó té una funció de presentació dels nous personatges, entesos com a un de sol (el conjunt d’òssos), i també d’introducció del nou entorn, de manera que té una funció descriptiva però alhora narrativa, amb accions com “convidar” o “donar la benvinguda”. Finalment, destacarem el canvi de veu i de personatge que canta quan comença a cantar Phil Collins, des del vers “This has to be” fins al vers “I see the way we used to be”. En aquests versos cantats per Collins, es dóna veu al personatge de Kenai i s’alenteix el ritme de la cançó, com si es tractés d’una pausa. Després, però, es reprèn el ritme anterior i tornen a prendre la paraula el conjunt d’òssos.

El principi de la versió catalana conté solucions de traducció molt properes a la versió original com, per exemple, a “Esteu convidats/Perquè així vivim” (“Everyone’s invited/This is how we live”). En espanyol, en canvi, en aquest vers es canvia la forma impersonal i es tradueix com “Tu estás invitado”, de manera que amb el “tu”, es limita el subjecte en comparació amb el subjecte original, més ampli (“everyone”), i que es manté en la versió catalana. Passa el mateix al vers espanyol “no podrás faltar” (on l’ós parla directament amb Kenai), mentre que la versió original en anglès sembla que amplii el ventall de destinataris (“Everyone’s invited”).

En català, es canvia el referent “happy” (“Happy to give”) per “boig” (“Boig per sentir”), mentre que en espanyol l'adaptació fa que el vers canviï des d'un punt de vista lèxic (“Mucho que dar”) però pugui rimar amb un vers anterior (“no podrás faltar”). El fet de substituir “happy” per “boig” en lloc de “feliç” és per motius clarament relacionats amb el recompte sil·làbic, ja que amb “feliç” s'afegiria una altra síl·laba. En espanyol, el terme “mucho” manté l'accent del terme original “happy”.

Tornem a trobar, com en cançons anteriors, canvis d'ordre d'elements, alguns dels quals fins i tot s'elideixen o compensen per altres. Per exemple, a “Todo es compartir/Y todo es convivir” (“All we have we share/And all of us, we care”), on es manté “share” amb “compartir” però s'elideix “care” i es compensa per “convivir”. En aquest cas concret, en català, “Tot el que tenim/Ho compartim plegats”, es manté la idea de “compartir” i s'elideix també la de “care”, sense compensar-ho en aquest cas amb cap altre verb.

En català, en el primer vers de la tornada (“Welcome to our family time”) no s'inclou la paraula de referència (“Welcome”), sinó que es parla de “venir” (“Veniu, estem en família”). En espanyol, en canvi, sí que es manté (“Te damos la bienvenida”). Malgrat la modulació produïda en català, es manté el sentit original de donar la benvinguda.

S'introdueixen termes nous en ambdues versions meta com, per exemple, “vespre” (“Que al vespre, si compartim”/“We're happy giving and taking”) o “vells [amics]” (“Per veure vells amics”/“And seeing friends again”) a la versió

catalana, o termes com “canción” (“Que se guardan en una canción”/“Precious moments you’ll never forget”) o “[ser] y amar” (“Me enseña cómo ser y amar”/“I see the way it used to be”) en la versió espanyola.

Pel que fa a elisions, s’ometen certes paraules o sintagmes en ambdues llengües meta. En espanyol, per exemple, trobem exemples d’elisions amb els termes “brotherly time” (“Welcome to our brotherly time”/“Veniu germà, on ho viurem tots”/“Ya somos la gran familia”) i “happy-to-be-time” (“Welcome to our happy-to-be time”/“Veniu, és temps per ser feliços”/“Felices de estar en familia”), ambdues estructures certament complicades a l’hora de traduir-les amb el mateix nombre de síl·labes.

Finalment, quant a la rima, la versió original té un total de nou rimes que no es mantenen en la versió catalana (sis), però que augmenten en la versió espanyola amb un total d’onze rimes diferents. Pel que fa al nombre de versos amb rima, la versió en anglès en té vint-i-vuit, la versió catalana en té disset i, per últim, la versió espanyola en té quaranta-tres, molts més que en la versió original (recordem, però, que la versió original compta amb molts versos que acaben amb el mateix terme com, per exemple, “time”). Novament, igual que a l’anterior cançó, la versió espanyola introdueix més rimes i el recompte final de versos amb rima supera el nombre inicial amb escreix.

5.3.2.5. *No Way Out*

Aquesta cançó està produïda i arranjada per Phil Collins i Mark Mancina. Està interpretada per Phil Collins en la seva versió original i en la versió espanyola, mentre que el cantant de la versió catalana va ser Miquel Fernández. Els traductors van ser Lluís Comes en català i Lucía Rodríguez en espanyol, mentre que els lletristes van ser David Suárez en català i María Ovelar en espanyol. *No Way Out* és una balada que explica els sentiments de Kenai quan aquest confessa a Koda, profundament penedit, que va ser ell qui va matar la seva mare i que, per tant, ha quedat orfe. Després d'escoltar-lo, Koda marxa i s'amaga dalt d'un arbre. La cançó explica els sentiments de Kenai: ja no hi ha futur ni esperança i, per tant, és en certa manera esclau de les seves accions. Es troba, segons ell, en un lloc fosc d'on no hi ha cap sortida.

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
Everywhere I turn I hurt someone	Sé que arreu on vaig fereixo algú	A cualquiera puedo lastimar
But there's nothing I can say to change	No hi ha res que pugui fer que arregli	Mas con nada ya podría
The things I've done	El meu passat	hacerme perdonar
I'd do anything within my power	Jo podria haver-ho donat tot	Y lo que estuviera en mi poder
I'd give everything I've got	Posar tot el meu poder	Haria sin vacilar
But the path I seek is hidden from me now	Però el camí buscat ja no el puc trobar	Pero ya no sé por dónde caminar
Brother bear, I let you down	Germà ós, jo t'he fallat	Oso fiel, yo te fallé
You trusted me, believed in me	Vas creure en mi, confiar en mi	Confiaste en mí, creíste en mí
And I let you down	I et vaig fallar	Y aun así fallé
Of all the things I hid from you	De tot el que et vaig amagar	Por todo lo que te oculté
I cannot hide the shame	Vergonya he demostrat	No tengo ya valor
And I pray someone,	I jo prego algú	Busco algo que
Something will come	Quelcom vindrà	O alguien que

To take away the pain	Per fer el dolor marxar	alivie mi dolor
There's no way out of this dark place	D'aquest lloc fosc, no en sortiré	No hay solución, no hay claridad
No hope, no future	No hi ha esperança	Ya no hay salida
I know I can't be free	I lliure no seré	No tengo libertad
But I can't see another way	No puc seguir cap dia més	En un eterno anocheceer
And I can't face another day	Afrontar un dia més	Que no puede amanecer

Taula 19. *No Way Out*.

No Way Out és una cançó de la qual només se n'inclou un fragment en aquesta escena (als crèdits se sent la versió completa inclosa a la BSO de la pel·lícula). La cançó té una funció emocional, ja que Kenai parla dels seus sentiments, però també una funció narrativa, ja que explica a Koda què va passar realment (primer de manera parlada i, finalment, cantada amb veu en off). Igual que passava a l'anterior pel·lícula analitzada amb la cançó *Sound The Bugle*, aquesta és la cançó que representa el moment més trist de tota la història, per la qual cosa el ritme de la cançó és lent i la melodia canvia de to per transmetre tristesa i malenconia.

Veiem traduccions força literals en bastants versos com, per exemple, a “Sé que arreu on vaig fereixo algú” (“Everywhere I turn I hurt someone”), “But the path I seek is hidden from me now” (“Però el camí buscat ja no el puc trobar”, tot i que en aquest cas es parla de “no trobar” en lloc de “estar amagat” i al vers “Brother bear, I let you down” (“Germà ós, jo t’he fallat”/“Oso fiel, yo te fallé”). En aquest últim exemple, en la versió espanyola, no es tradueix seguint el model “Hermano oso” que dona títol a la pel·lícula, sinó que es deixa com a “Oso fiel” per necessitat, d’una banda, d’una síl·laba tònica que coincideixi amb

l'accent musical i, de l'altra, d'una rima assonant entre “fiel” i “fallé”. La idea de fidelitat és clara i evident durant el fil argumental, però es perd el lligam entre el vers i el títol de la pel·lícula.

Pel que fa a addicions, en la versió espanyola s'introdueixen referents absents en la versió original, com l'acció “perdonar” (“Mas con nada ya podría/hacerme perdonar”/“But there's nothing I can say to change/The things I've done”), malgrat que la idea de penediment és present en tota la cançó, o els termes “eterno anochecer” i “amanecer” (“En un eterno anochecer/que no puede amanecer”/“But I can't see another way/And I can't face another day”).

Quant a les omissions, se'n produeixen algunes en català, com “future” (“No hi ha esperança”/“No hope, no future”) o “way” (“No puc seguir cap dia més”/“But I can't see another way”), mentre que en espanyol són una mica més freqüents, com “everywhere” (“A cualquiera puedo lastimar”/“Everywhere I turn I hurt someone”), “things” (“hacerme perdonar”/“The things I've done”), “hidden” (“Pero ya no sé por dónde caminar”/“But the path I seek is hidden from me now”), “shame” (“No tengo ya valor”/“I cannot hide the shame”) o “pray” (“Busco algo que”/“I pray someone”). En lloc d'alguns d'aquests referents, en trobem de nous (com hem vist amb algun exemple al punt anterior) i, per tant, veiem que es realitzen compensacions, les quals fan que el significat de les cançons sigui molt similar en les tres llengües.

També s'ha produït, com en altres cançons de la pel·lícula, algun canvi d'ordre de dos versos com, per exemple, als versos “Busco algo que/o alguien que”

(“And I pray someone/Something will come”), en què “someone” es troba al segon vers en espanyol com a “alguien” i “something” passa al primer vers amb “algo”, sense alterar en cap moment el significat inicial d’aquest moment de la cançó.

Finalment, pel que fa a la rima, en trobem cinc a la versió original i a la versió espanyola, però es redueixen a menys de la meitat en la versió catalana, en la qual també es produeix alguna alteració en l’ordre dels versos. Pel que fa al recompte total de versos amb rima, en anglès en trobem dotze, en català dotze i en espanyol un total de quinze, en aquest darrer cas novament per sobre del nombre de versos amb rima de la cançó original.

5.3.2.6. Cançons dels crèdits

Look Through My Eyes està produïda per Rob Cavallo, arranjada per Phil Collins i Rob Cavallo. Està interpretada per Phil Collins. Aquesta cançó parla dels canvis de perspectiva que sovint ens fan veure la vida d’una altra manera, tot fent referència a la transformació de Kenai en ós. No hi ha subtítols en català però sí en espanyol. Vegeu annex 5.3 a la pàgina 489 per llegir les lletres íntegres de les cançons dels crèdits en versió original i en versió subtítulada a l’espanyol. Aquesta cançó es va incloure a la BSO de la pel·lícula, la qual incloïa les versions originals en anglès.

No Way Out (versió de Phil Collins) està produïda i arranjada per Phil Collins i Chris Montan. Està interpretada per Phil Collins. Aquesta cançó, analitzada anteriorment, parla de la força que cal tenir per sortir de moments de foscor i

encarar bé el futur, tot fent referència al moment en què Kenai confessa la veritat a Koda i es penedeix de les seves accions passades. No hi ha subtítols en català però sí en espanyol, igual que en el cas anterior.

5.3.3. Anàlisi global de les cançons

Un dels reclams clars de *Brother Bear* és que les cançons de la BSO estan cantades per cantants molt coneguts, com Phil Collins i Tina Turner. Tanmateix, les versions catalana i espanyola van haver de triar en el seu moment veus que substituïssin les dels cantants originals, igual que passava a la pel·lícula anterior amb el cas del cantant Bryan Adams. En la versió catalana, d'una banda, es va decidir apostar per veus relativament desconegudes (vegeu pàgina 238), de les quals la veu de Roser era la més popular, ja que havia participat anys enrere en un programa televisiu que la va llançar a la fama. D'altra banda, com ja hem comentat anteriorment, la versió espanyola també ho va fer (vegeu pàgina 238), però en aquest cas es va conservar una de les veus originals, reconeguda internacionalment: la de Phil Collins. Va ser el mateix Phil Collins qui va decidir ser ell la veu en espanyol en les cançons on ell cantava. D'aquesta manera, s'assegurava el reclam comercial de les versions meta fora dels països de parla anglesa. Certament, s'aconsegueix aquest reclam i, també, cal reconèixer que l'accent de Collins en espanyol està molt treballat.

Les cançons de *Brother Bear* són partitures originals per a la pel·lícula (igual que passa a *Spirit: SC* i a diferència de *Happy Feet*) i estan escrites amb l'objectiu d'acompanyar algunes de les seves escenes. Algunes d'elles estan

escrites en primera persona i varia el personatge que les canta (Kenai, Koda, els óssos, els humans o els esperits). Fins i tot, en el cas de *Welcome*, trobem dos subjectes (óssos i Kenai) dins d'una sola cançó.

Pel que fa a l'ajust, hi ha una única cançó que necessita conservar la sincronia labial, i es tracta només dels cinc primers versos de la cançó *I'm On My Way*. La resta de la cançó i de cançons no requereixen cap treball d'ajust perquè no canten directament els personatges sinó que ho fa la veu en off, igual que a la primera pel·lícula que hem analitzat. Aquesta veu, a través de les cançons, té dues funcions diferenciades: una primera funció clarament narrativa i una segona funció emotiva. La narrativa explica accions, substitueix diàlegs i presenta personatges i contextos. En canvi, la segona funció expressa emocions com el penediment, la felicitat, l'amor o la tristesa i l'enyorament. Les imatges que veiem com a espectadors mentre sentim les cançons de vegades coincideixen amb el text i de vegades no, però sempre fan referència a l'escena en concret i al fil argumental que es va seguint d'escena en escena, de manera que les cançons també tenen aquesta funció narrativa d'unir escenes. Són cançons que tant poden ser ràpides i amb les quals es descriuen accions dinàmiques, com lentes i amb les quals es descriuen, per exemple, moments de reflexió o pensament.

Sobre la qüestió de la funcionalitat de les cançons i sobre el procés d'estratègies i eleccions seguides durant la traducció i adaptació de les cançons, *Brother Bear* manté moltes semblances amb *Spirit: SC*. La diferència més important entre les dues pel·lícules és que la primera que hem analitzat

parla sempre en primera persona, conserva el mateix cantant i, en les versions meta, posa veus de la cultura meta (més o menys conegudes), mentre que a *Brother Bear* es canvia la persona, les cançons estan cantades per veus diferents, i fins i tot una d'elles es manté en una de les versions meta (la veu de Phil Collins). La resta, però, són pròpies de la cultura meta.

Finalment, pel que fa a aspectes relacionats amb la rima, la versió catalana ha disminuït el nombre de rimes de les cançons originals en totes les cançons. Pel que fa al nombre final de versos amb rima, ha disminuït en dues cançons, s'ha mantingut en una i ha augmentat en una altra. D'altra banda, en la versió espanyola hem observat tant una tendència a mantenir (en dues cançons) com a augmentar notablement (en les altres dues cançons) el nombre de rimes. Pel que fa al nombre final de versos amb rima, en dues cançons és clarament superior, en una altra és igual i en una altra és lleugerament inferior. S'ha observat, també, que sovint algunes rimes de les dues versions meta no s'han col·locat en els mateixos versos en què apareixien en la versió original, i que sovint es compensaven amb altres grups de versos, amb altres rimes.

5.3.4. Conclusions

Es tracta d'una pel·lícula on apareixen cinc cançons en escenes diferents, sense comptar les dues cançons que apareixen als crèdits (una repetida i una altra d'inèdita que no apareix en cap escena però que forma part de la BSO de la pel·lícula). En les dues versions meta, s'han traduït i adaptat gairebé totes les cançons (exceptuant les cançons dels crèdits, cantades en versió original, i la

cançó *Transformation*, cantada en una tercera llengua i la qual tampoc no es tradueix en la versió original).

Per a l'adaptació d'aquestes lletres, s'han seguit una sèrie d'eleccions de traducció, entre les quals trobem algunes especificacions i generalitzacions, ús de sinònims i elisions. Es produeix algun canvi d'ordre d'elements de referència i, també, algun canvi gramatical. Malgrat les elisions o canvis de referent, es manté en tot moment la idea original (referents vinculats amb elements de la natura, per exemple). A més, s'observa una certa tendència a la literalitat en la versió catalana, malgrat que l'espanyola també repeteix estructures o termes de la versió original en algun vers, possiblement pels criteris imposats pel client.

Pel que fa a la rima, l'augment de rimes i nombre final de versos amb rima de la versió espanyola, en comparació amb la versió catalana (la qual ha tingut tendència a disminuir la rima i el nombre final de versos amb rima), ha fet que la versió espanyola flueixi millor que la catalana quant a musicalitat i ritme. Quant a eleccions de traducció, s'han fet a partir de qüestions com l'equivalència del recompte sil·làbic o per mantenir el màxim de versos amb rima possible en comparació amb la versió original.

Pel que fa a les funcions de les cançons d'aquesta pel·lícula, són cançons majoritàriament de funció narrativa, ja que presenten personatges, descriuen valors, accions, relacions i entorns, i en alguns moments fins i tot substitueixen diàlegs entre els personatges. Tanmateix, les cançons també tenen una funció

emotiva, ja que la música és un art amb un potencial extraordinari per transmetre sentiments. A més, les lletres de les cançons tenen un poder evocatiu important.

Els destinataris als quals van dirigides les cançons són: 1) altres personatges (óssos o humans) com a destinatari inicial, visible i explícit, i 2) l'audiència (infantil i adulta), considerada com a destinatari final, ocult i implícit. A diferència de la pel·lícula *Spirit: SC*, l'emissor no és només un personatge (en aquell cas, el protagonista), sinó diversos personatges (els humans, els esperits, els óssos o, més concretament, Koda o Kenai).

Finalment, cal que recordem que es tracta de cançons escrites expressament per a la pel·lícula, i que estan cantades en alguns casos per veus reconegudes internacionalment. En la versió catalana, aquestes s'han substituït per cantants de doblatge catalans. En canvi, en la versió espanyola, Phil Collins va decidir ser ell mateix qui posés la veu de la versió espanyola en les cançons en què cantava ell. D'aquesta manera, entre d'altres coses, es buscava un major èxit de la versió meta espanyola.

En resum, pensem que la traducció i adaptació de totes les cançons de la pel·lícula són de qualitat, ja que es transmet un procés ben realitzat i coherent amb la versió original, malgrat els canvis que s'hagin pogut produir quant a ús de referents o metàfores, i que s'aconsegueix uns textos meta perfectes per ser cantats i, posteriorment, per ser interpretats per l'audiència meta.

5.4. *Happy Feet*

A *Happy Feet* hi ha moltes cançons (majoritàriament fragments) i només una d'elles està composta especialment per a la pel·lícula: *The Song of the Heart*, escrita i interpretada per Prince. A diferència de les dues pel·lícules anteriors, la resta de música i cançons eren obres musicals preexistents, nascudes fora de l'àmbit cinematogràfic, en un estil que recorda la pel·lícula musical *Moulin Rouge* (2001) en el sentit que recupera cançons presumptament conegudes per l'audiència.

Pel fet que les cançons no siguin incloses a la pel·lícula de manera completa, sinó parcial en forma de fragments sovint combinats en forma de *medley*, l'estructura d'aquest tercer apartat no coincideix amb la dels dos anteriors, ja que l'ús de les cançons a *Happy Feet* és molt diferent a l'ús que se'n fa a les dues pel·lícules anteriors i, per tant, també ho és la seva estructura d'anàlisi:

- Escena en què se sent la cançó o *medley*.
- Taula de lletres. En alguns casos, no apareixeran les columnes de versions doblades en català i espanyol si no se n'ha traduït la lletra.
- Anàlisi traductològica o comentari general (en alguns casos no es podrà fer cap anàlisi de traducció i, per tant, es comentarà breument la cançó en aquella escena concreta).

Vegeu annex 5.5 a la pàgina 499 per consultar el llistat complet de cançons incloses a la pel·lícula, una informació extreta dels crèdits finals.

5.4.1. Procés de traducció de cançons i adaptació musical

Tant en les versions catalana com espanyola, el procés que es va seguir per fer el doblatge en ambdues llengües va ser el mateix:

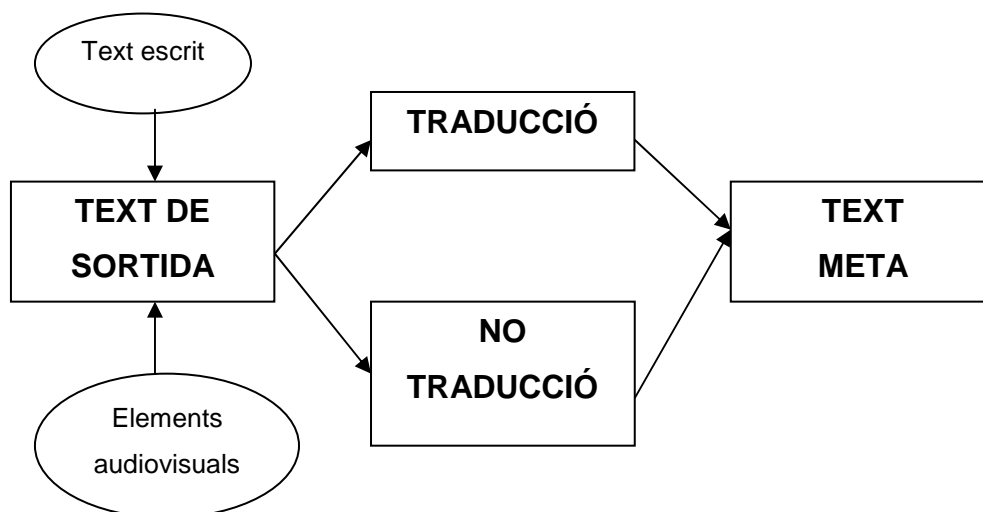


Figura 5. Procés de traducció de cançons i adaptació musical de *Happy Feet*.

Com podem veure a la figura, el text original va ser derivat als seus respectius traductors audiovisuals en català i en espanyol (Lluís Comes i Eva Garcés), els quals es van encarregar de fer la traducció tant dels diàlegs com de les cançons de la pel·lícula.

La major part de les cançons no es van traduir, com ja veurem més endavant, perquè es tracta de cançons presumptament conegudes pel públic, i només es van traduir algunes *ditties*, de les quals es va encarregar directament el traductor (per tant, no va caler fer-ne l'adaptació musical a càrrec de lletristes). Les *ditties* s'han traduït, a diferència de la resta de cançons, ja que apareixen enmig de diàlegs i, per tant, tenen més importància verbal que musical. Els

críteris de doblatge en aquesta pel·lícula són més propers a pel·lícules musicals que no pas a pel·lícules d'animació infantils.

5.4.2. Anàlisi individual de les cançons

5.4.2.1. Escena: Norma Jean i Memphis festegen

VERSIO ORIGINAL
Once there was a way to get back homeward
Are the stars out tonight?
Once there was a way to get back home
I only have eyes
Sleep, pretty darling, do not cry
For you
And I will sing a lullaby
With a song in my heart
So tell me
Tell me something good
Tell me that you love me
Tell me, baby
Tell me something good
Only you
But how can you know for sure?
Can make this world seem right
Is there really just one?
I need your love
So many songs, but I'm feeling so lonely.
Where is the love?
You don't have to be beautiful
To turn me on
I just need your body, baby
Hello

- From dusk till dawn/- Is it me you're looking for?
You don't need experience
Take
- To turn me out/- These broken wings
You just leave it all up to me
Let's talk about eggs, baby, let's talk about you and me
You don't have to be rich
Give me all your loving to be my pearl
You don't have to be cool to rule my world
Ain't no particular song I'm more compatible with
I just want your extra--
<i>[diàleg]</i>
Well, since my baby left me
I found a new place to dwell
It's down at the end of Lonely Street at Heartbreak Hotel
And I said, "I'm feelin' so lonely, baby
I'm feelin' so lonely
Oh, I'm feelin' so lonely"...
I could die
Don't have to be rich to be my girl
Don't have to be cool to rule my world
You rule my world
You're the particular song I'm compatible with
I just want your
- Extra time/- Extra time
- And your kiss/- And your kiss

Taula 20. Norma Jean i Memphis festegen.

No podem fer cap anàlisi traductològica perquè que no s'han traduït els fragments de les cançons que creen aquest *medley*, però sí que podem comentar aquesta decisió i com afecta a la recepció del conjunt format per música, diàleg i imatges en aquesta primera escena.

D'entrada, en la lletra es fa referència a algun element que veiem a les imatges: els estels (“Are the stars out tonight?”). També, el ball de Memphis durant el festeig recorda l'estil de ball d'Elvis Presley²² (així com la seva veu i la manera de cantar), moment en què canta un fragment d'una cançó seva. L'elevat grau d'intertextualitat (especialment dirigida al públic adult, que és qui reconeixerà la majoria de cançons) és evident al llarg de tota la pel·lícula, com ja anirem veient.

També, al vers “With a song in my heart” es fa referència a la cançó del cor que canten tots els pingüins quan festegen i han de trobar parella. El que es diuen els pingüins quan canten és vital per comprendre amb quina finalitat ho fan. De fet, el cant és part de les seves vides i, quan canten, ho fan sovint amb propòsits com aquest. Amb la no traducció de la cançó, es perd part del missatge que ens vol transmetre la lletra com, per exemple, “You don't have to be beautiful to turn me on” o bé “Tell me something good/Tell me that you love me”. Aquest comentari el podem extrapolar a la major part de la pel·lícula, com anirem veient en els següents exemples.

²² La pel·lícula té el permís dels hereus d'Elvis Presley per imitar el personatge, tal com se'ns informa als crèdits.

El fet de mantenir les versions originals, a part d'una qüestió econòmica, també implica que l'audiència (en aquest cas, especialment el públic adult) senti unes cançons conegudes que molt probablement reconeixerà. En el cas del públic infantil, especialment el més jove, és més difícil que es reconeixin cançons antigues, i l'opció de la subtitulació no és l'opció més habitual amb aquest tipus d'audiència.

En aquesta escena, s'introdueixen alguns diàlegs entre alguns versos de la cançó, els quals es tradueixen. Per tant, per a l'audiència meta, els pingüins canten en anglès però parlen en la llengua meta (en aquest cas, català o espanyol), com succeeix a les pel·lícules musicals. La coexistència de llengua de sortida i llengua meta, al gènere musical, ja és una convenció de la traducció d'aquest gènere, i aquí s'ha utilitzat aquest model.

Quant a les funcions de la cançó en l'escena i en la pel·lícula, d'una banda, aquesta substitueix parcialment (o complementa) el diàleg dels personatges quan festegen i, d'altra banda, crea un entorn en què és possible desenvolupar aquesta acció.

5.4.2.2. Escena: Norma Jean marxa

VERSIÓ ORIGINAL
I love you more and more... tell me why
[diàleg]
Don't wanna let you go
I never can say goodbye, boy

Taula 21. Norma Jean marxa.

És un breu fragment de la cançó *Never Can Say Goodbye* de The Jackson 5 que canta Norma Jean quan aquesta marxa i deixa el pare covant l'ou. És una declaració d'amor i un comiat de Norma Jean cap a Memphis. No s'altera significativament el missatge d'aquesta escena pel fet de no incloure-hi cap tipus de traducció, ja que el fragment és molt breu.

5.4.2.3. Escena: Memphis cova l'ou

VERSIÓ ORIGINAL
Heartbreak Hotel, I said
I'm feelin' so lonely baby, I'm feelin' so lonely
I'm feeling so lonely
I'm feelin' so lonely, baby, I'm feelin' so lonely

Taula 22. Memphis cova l'ou.

Els pares coven l'ou, sota el fred polar, i Memphis canta com si expressés els seus sentiments en veu alta: se sent molt sol. No s'ha traduït aquesta frase, la qual aporta un breu però significatiu missatge que no narra accions però sí

sentiments. Tanmateix, a les imatges es percep clarament la soledat del pingüí sota unes crues condicions meteorològiques.

5.4.2.4. Escena: Memphis perd l'ou

VERSIO ORIGINAL
To rule my world
Ain't no particular song
I'm more compatible with
I just want your extra—

Taula 23. Memphis perd l'ou.

Aquest fragment de la cançó *Kiss* de Prince, el canta Norma Jean, qui no és present a les imatges (només veiem els mascles covant els ous), de manera que s'interpreta com el record que té Memphis d'ella i que l'ajuda a tirar endavant. A la versió original de Prince, la lletra diu "Ain't no particular sign I'm more compatible with", tot i que aquí s'ha canviat el terme "sign" per "song", reforçant encara més, aquest cop a través del text, la idea que les cançons són vitals per a la pel·lícula i, en concret, que cada pingüí té una cançó pròpia que li permet trobar una parella compatible, com queda clar a la cançó que s'analitza a continuació.

5.4.2.5. Escena: La cançó del cor

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
Don't push me 'cause I'm close to the edge	No et passis, la mosca ja em puja al nas	No te pases porque estoy al borde
I'm trying not to lose my head	No saps del que jo sóc capaç	Intento el coco no perder
[diàleg]	[diàleg]	[diàleg]
Midnight creeps so slowly	Com la nit monstruosa,	La noche acecha lenta
Into hearts of those	dins els cors	Al corazón de las que
Who need more than they get	d'aquells que mai no en tenen prou .	Siempre quieren más.
Daylight deals a bad hand	El matí castiga	El día no es amigo
To a penguin	les pingüines	Del pingüino
Who has laid too many bets	quan han post més d'un bu .	Que apuesta siempre

Taula 24. La cançó del cor.

En aquesta escena, les cries de pingüí canten la seva cançó del cor particular a la classe de cant. En primer lloc, sentim Seymour, qui canta com un raper els primers versos. Tot seguit, canta Gloria. Per últim, Mumble canta amb un so gutural desagradable (no diu cap text). La professora l'intenta ensenyar com fer-ho bé, però no ho aconsegueix i Mumble no podrà tenir la seva pròpia cançó (la cançó del cor és vital perquè els pingüins trobin parella). En aquest cas, les cançons s'han traduït, però en escenes posteriors veurem els pingüins cantant fragments de les versions originals, sense traduir. La funció de la cançó del cor és alhora narrativa i emotiva, ja que expressa sentiments però al mateix temps crea un clima de pressió cap a Mumble a l'escena.

Com veiem, es tracta de dues *ditties*. En el cas de la primera, la traducció ha buscat el to i tipus de llenguatge de la música rap. Cal que tinguem en compte,

però, que la cançó està cantada per una cria de pingüí i que és una pel·lícula d'animació per a tots els públics, per la qual cosa no es pot apujar el to del llenguatge i, tot i ser informal, no va més enllà (a diferència de les cançons de rap, en general). La traducció està molt ben aconseguida amb l'expressió “la mosca ja em puja al nas” (“Cause I'm close to the edge”) en la versió catalana i amb l'expressió “intento el coco no perder” (en aquest darrer cas, en el segon vers). En el cas de la segona cançó, a partir del vers “Midnight creeps so slowly” i fins al final, és Gloria qui canta de manera pausada i amb una melodia molt dolça i romàntica que descriu la seva personalitat. Pel que fa a la traducció, en català es mantenen els referents de l'original, com “nit” (“midnight”) o “matí” (“daylight”) però s'elideix l'adverbi “slowly”. En la versió espanyola, es mantenen també amb “noche”, “acecha” o “día”. Una diferència que cal destacar entre ambdues versions meta és el canvi de gènere aplicat al substantiu “penguin” i l'acció que acompanya a aquest substantiu (“Daylight deals a bad hand to a penguin who has laid too many bets”). D'una banda, en català, es parla de “les pingüines” (a les quals es castiga si aquestes ponen més d'un ou: “El matí castiga les pingüines quan han post més d'un ou”). D'altra banda, en espanyol, es parla de “el pingüino” (de qui no agrada que sempre estigui apostant: “El día no es amigo del pingüino que apuesta siempre”). És curiós veure com el terme “bet” ha provocat, en el cas del català, una adaptació total del vers, mentre que en espanyol s'ha fet una traducció molt acostada al vers original, ben diferent de la versió catalana. A més, és palpable la diferència entre pingüins i pingüines com a destinataris de l'acció principal del vers.

Finalment, quant a la rima, en trobem tres en la versió original, les quals s'han mantingut en la versió catalana però no en l'espanyola, que en conserva una. En la cançó original, pel que fa al nombre final de versos amb rima, en trobem sis, igual que en català, però a diferència de la versió espanyola, la qual en manté només dos.

5.4.2.6. Escena: Mrs. Astrakhan

En aquesta escena se sent, durant pocs segons, com la mestra de cant de Mumble, Mrs. Astrakhan, canta en una llengua desconeguda, probablement en rus. En la versió original, quan parla Mrs. Astrakhan després de cantar la cançó, veiem que és una pingüina amb accent rus. En català i espanyol es manté aquesta variació lingüística, i es força sobretot la pronunciació de les erres i les essés en el diàlegs de Mrs. Astrakhan. Aquest fragment no es tradueix, un criteri habitual en pel·lícules multilingües, on si un idioma estranger no es tradueix en la versió original, tampoc no se sol traduir en la versió meta (com hem vist també amb la cançó *Transformation* de *Brother Bear*). És una cançó amb una funció bàsicament contextual, no narrativa, de caracterització del personatge.

5.4.2.7. Escena: Darrer intent amb Mrs. Astrakhan

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
Twinkle, twinkle, little star	Estrelleta del matí	Estrellita dónde
[diàleg]	[diàleg]	[diàleg]
Now	[sense traducció]	[sense traducció]

Taula 25. Darrer intent amb Mrs. Astrakhan.

La funció d'aquest breu fragment de cançó és aportar un exemple conegut de cançó popular a mode d'intertext. Els infants, amb els termes “estrelleta” i “estrellita”, poden interpretar que es tracta d'una cançó infantil, formi part o no aquesta del seu repertori particular, tot i que la tonada és molt coneguda i és fàcil reconèixer-la. En el primer vers de les dues versions meta, veiem una traducció gairebé literal d'un fragment de la cançó popular infantil *Twinkle Twinkle Little Star*, on s'ha buscat especialment els accents musicals. Aquí el traductor ha buscat reproduir el sentit de “star” i, alhora, fer referència a la versió popular catalana, amb la tonada “cada dia de matí, canta el gall quiquiriquí”.

Al final, després del diàleg, trobem un cas de no traducció. La pista d'àudio continua sent la mateixa en les dues llengües meta (sentim Mrs. Astrakhan entonant la paraula anglesa “Now” tant en la versió catalana com en l'espanyola). D'aquesta manera, l'escena contempla dues estratègies diferents: traducció i no traducció.

5.4.2.8. Escena: Les àligues

VERSIÓ ORIGINAL
Looking back on when I
Was a little nappy headed boy
Tryin' your best to bring the
Water to your eyes
Thinkin' it might stop her
From woopin' your behind
I wish those days could come back once more
Why did those days ever have to go
Cause I love them so

Taula 26. Les àligues.

Mumble, en sentir-se diferent dels altres pingüins, troba un lloc on ballar sense que ningú el molesti ni se'n rigui. Mentre balla, arriben unes àligues que el volen caçar. La cançó, *I Wish* de Stevie Wonder, no la canta cap pingüí sinó que se sent com a cançó de fons, i té una funció essencialment contextual i ambiental (transmet nostàlgia respecte a la seva infància). És l'element que acompanya el ball de Mumble sense que tingui una importància argumental o narrativa crucial.

5.4.2.9. Escena: Els petits canten a cor

VERSIÓ ORIGINAL
There's a world where I can go
And tell my secrets to
In my room...
[narració]
Now it's dark and I'm--
[narració]
I won't be afraid
[narració]
In my room.

Taula 27. Els petits canten a cor.

No només Mumble veu que és diferent dels seus companys de classe de cant, els quals acompanyen amb la seva veu dolces melodies, sinó que ja ho sap tothom. Així doncs, Mumble és incapaç d'integrar-se al grup i queda arraconat, i observa com els altres pingüins canten. La cançó que sentim (*In My Room* de Beach Boys) és la que canten la resta de petits pingüins i, mentrestant, Mumble els escolta en silenci. La lletra es podria considerar un reflex dels seus pensaments en aquells moments, és a dir, el seu desig de trobar algun dia algun lloc on es pugui sentir integrat ("There's a world where I can go/And tell my secrets to").

5.4.2.10. Escena: Els pingüins es graduen

VERSIO ORIGINAL
Big Rough Neck respect
To all the bad boy
And all the bad boy coke
Jamala gonna pass you
And when he pass you
It's like a volcanic eruption
Ribbit
They all
Jum n'move n'
Jum n'move n'
Jum n'move n'stop
Follow me
Jum n'move n'stop
No
This is Kickin' Jama lama Rough Neck MC
Imma set up on every riddim
Mami, sit down say me
When they all gon make fun
Have the mentality
Imma set up every riddim with intelligence
No
Jum n'move n'
Jum n'move n'
Jum n'move n'stop
Jum n'move n'
Jum n'move n'
Jum n'move n'stop

Taula 28. Els pingüins es graduen.

Els pingüins acabats de graduar estan a punt per saltar al mar des del cim d'un penya-segat. Mumble, qui encara té el berriscol de pingüí que no ha madurat, no està graduat però els acompanya. De fons, sentim la cançó *Jump n'Move* de Brand New Heavies, que no es tradueix. La cançó aporta un ritme dinàmic a l'escena, en què Mumble s'uneix a tots aquests pingüins i, per error, salta a l'aigua abans que ells. Per tant, el títol, que parla de "saltar" i "moure's", aporta aquest dinamisme i està relacionat amb l'acció que la cançó acompanya. En no traduir la cançó, es perd la connexió entre els termes "jump" i "move" i les accions de moviment que es mostren a les imatges.

5.4.2.11. Escena: Els pingüins pesquen

VERSÍO ORIGINAL
It's automatic when I
Talk with old friends
The conversation turns to
Girls we knew when their
Hair was soft and long and the
Beach was the place to go
Suntanned bodies and
Waves of sunshine the
California girls and a
Beautiful coastline
Warmed up weather
Let's get together and
Do it again
With a girl the lonely sea looks good in moonlight
Makes your nighttimes warm and out of sight
Been so long

Taula 29. Els pingüins pesquen.

Quan els pingüins salten a l'aigua per aprendre a pescar com a nous graduats, sentim bona part de la cançó *Do It Again* de Beach Boys, amb alguns diàlegs entremig. La lletra de la cançó no s'ha traduït, només els diàlegs. És una cançó que no canta cap personatge, sinó que se sent de fons. La cançó es fon amb final instrumental i aporta ritme a l'escena: dinamisme, velocitat, diversió i certa sensació de llibertat. La lletra de la cançó parla dels records de joventut, l'enamorament, la platja i les relacions de joventut. Just després de sentir el vers "Do it again", sentim tres versos en què el ritme desaccelera i Mumble es troba Gloria dins l'aigua, a la qual vol declarar el seu amor (fins i tot l'estela de l'aigua té forma de cor).

La lletra de la cançó, per tant, en un primer moment sembla que descriu un context i un ritme a l'escena, tot i que en una última part disminueix el ritme i enllaça amb alguns elements vinculats als sentiments que Mumble vol expressar a Gloria ("With a girl the lonely sea looks good in moonlight/Makes your nighttimes warm and out of sight"). Després de sentir "Been so long" (últim vers), el ritme de la cançó torna a accelerar i acaba com a música instrumental.

5.4.2.12. Escena: Mumble cau rendit

VERSIO ORIGINAL
Somebody to--
Love

Taula 30. Mumble cau rendit.

Es tracta d'un brevíssim fragment no traduït de la cançó *Somebody to Love* de Queen, la qual es canta en més d'una escena de la pel·lícula. El sentim quan

Mumble cau rendit després de lluitar contra les àligues. No cap fer-ne cap comentari traductològic perquè la cançó agafa més pes en l'escena immediatament posterior.

5.4.2.13. Escena: Gloria canta la nit de graduació

VERSÍO ORIGINAL
Each morning I get up, I die a little
Can barely stand on my feet
Take a look at yourself
Take a look in the mirror and cry a little
Lord, what you doing to me?
I spent all my years in believing you
I just can't get no relief, Lord
-Somebody/-Somebody
-Somebody/-Please
Can anybody find me
Somebody to love?
-She works hard/-Every day
Every day
Oh, I try and I try and I try
But everybody wants to put me down
They say, they say, I'm going crazy
They say I got a lot of water in my brain
Got no common sense
I got nobody left to believe in
<i>[diàleg]</i>
Oh, baby, find me
<i>[diàleg]</i>
Find me somebody to love
Find me somebody to love
Find me somebody to love

Find me somebody to love
[diàleg]
Somebody, anybody
[diàleg]
I wanna love someone
Send someone over here
Can anybody find me
Somebody to
Love
[diàleg]
Where is my baby?
Anybody find me, find me
Find me, find me
Somebody

Taula 31. Gloria canta la nit de graduació.

Durant la nit de la graduació, Gloria canta juntament amb cors formats per altres pingüins. Mumble intenta formar part d'aquests cors, però només sap produir sons guturals, així que tothom el rebutja. Trobem diversos diàlegs traduïts entre els versos de la cançó, a diferència de la lletra de la cançó, que no es tradueix. Es tracta de fragments de la cançó *Somebody to Love* de Queen. Amb aquesta cançó comença l'època d'aparellament dels pingüins ("I wanna love someone/Send someone over here/Can anybody find me/Somebody to love"). Gloria vol trobar una parella amb qui reproduir-se, però Mumble no és prou madur, encara. Per tant, la lletra de la cançó té una part argumental important que ha quedat amagada sense la seva traducció.

5.4.2.14. Escena: Els pingüins d'Adèlia tornen a casa

VERSIO ORIGINAL	VERSIO CATALANA	VERSIO ESPANYOLA*
To the left, to the right.	Cap aquí, cap allà.	Para delante para atrás.
I'm getting it, oh, yes	No em surt ara. Ja ho tinc	Para la derecha, ya está
Look out, here I go	Ara jo	Cuidado, cuidado. ¿Qué tal? Allá voy
I got it, I got, it, I don't, I had it	Ja ballo, ja ballo. Ja no. Ja ballava.	¡Eso es, eso es, ahora no, antes sí!

Taula 32. Els pingüins d'Adèlia tornen a casa.

*Es pronuncia amb accent cubà.

En aquesta *ditty* cantada amb accent cubà pels pingüins d'Adèlia, Mumble no sap si anar-se'n amb ells perquè, al cap i a la fi, res ni ningú no l'espera a la seva terra natal. Aquest dubte es veu reflectit a la lletra, la qual aporta idees oposades, una darrere l'altra ("Cap aquí, cap allà" o bé "No em surt ara. Ja ho tinc"). La cançó té una funció que es basa a aportar ritme i, alhora, dubte i descontrol, de manera que no és narrativa sinó de tipus contextual. En aquest cas es dona més importància al ritme de la cançó i a l'accent de la veu que la canta, que no pas a la seva possible rima. Pel que fa a la traducció, es transmet el missatge de l'original. En català s'introdueix el terme "ballar", una addició que reforça les imatges, en què veiem ballar els pingüins d'Adèlia.

5.4.2.15. Escena: Festeig dels pingüins d'Adèlia

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
That's the way... you like it, you like it	That's the way, <i>ah-ha, ah-ha</i> . Te gusta, <i>t'agrada</i> .	<i>That's the way... you like it, you like it</i>
You want it, I got it	<i>Ho tinc, t'ho donc*</i> .	Lo quieres, lo tengo.
Could've had it, you missed it	<i>Ho tenies... You missed it, you missed it.</i>	Iba a dártelo, qué pena, perdiste

Taula 33. Festeig dels pingüins d'Adèlia.

* Diuen “donc” en lloc de “dono”.

Els pingüins d'Adèlia festegen unes femelles i els canten i ballen aquesta *ditty* al davant de Mumble. La cançó té més d'una funció, ja que intenta seduir amb la lletra però també amb el comportament explosiu i apassionat dels pingüins, de manera que es trobaria en una zona fronterera entre el que considerariem música diegètica i música extradiegètica (*source scoring*, vegeu pàgina 117), i tindria tant una funció argumental com una funció contextual.

En la versió catalana, es manté part del primer vers en la llengua original i, fins i tot, s'hi afegeix la llengua espanyola amb accent cubà amb “Te gusta”. També es tradueix part del primer vers: “T'agrada”. En el segon vers, passa exactament el mateix que en el primer i trobem tres llengües barrejades: anglès, espanyol i català. S'ha mantingut una part en versió original i la resta s'ha traduït en ambdues llengües meta: català i espanyol. D'aquesta manera, s'aconsegueix l'exotisme de l'accent cubà i s'emfasitza el fet que són pingüins d'una altra raça, d'una altra cultura en què el ball és important, i que viuen en

una terra allunyada de la colònia a què pertany Mumble. En la versió espanyola, en canvi, és més natural l'accent cubà i potser no sobta tant com en la versió catalana. El primer vers queda intacte en anglès i, pel que fa al segon, es tradueix tot cap a l'espanyol ("That's the way... you like it, you like it"/"Lo quieres, lo tengo. Iba a dártelo, qué pena, perdiste").

5.4.2.16. Escena: Mumble se sent acceptat

VERSIO ORIGINAL	VERSIO CATALANA	VERSIO ESPANYOLA
- Mambo - Okay, you girlies, Mambo	- Mambo - Les mamis volen... Mambo	- ¡Mambo! - Las chicas quieren mambo
One more time now, Mambo. Mambo, mambo, mambo	Mambo, mambo, mambo	No hay nada como el mambo. ¡Mambo, mambo, mambo!
Mambo!	Mambo!	¡Mambo!

Taula 34. Mumble se sent acceptat.

Aquesta altra *ditty* està cantada pels pingüins d'Adèlia, els quals semblen estar eufòrics per haver conegut Mumble. La funció d'aquest breu fragment de cançó és bàsicament contextual, tot i que és important també el terme "mambo", que manté semblances fonètiques amb "Mumble".

En català, "girlies" es tradueix com "mamis", per tal de reforçar el dialecte cubà amb què es fa parlar els pingüins d'Adèlia. Aquesta introducció aporta exotisme al text. En canvi, en espanyol es deixa la paraula "chicas" que, tot i ser de la mateixa llengua que la resta de la traducció, fa referència al terme "chicas" que en original fan servir els pingüins amb accent cubà.

5.4.2.17. Escena: Mumble i els seus amics ballen

VERSIÓ ORIGINAL
Here we go once again, aquí vengo de nuevo
No quieres nada viejo, vengo con uno nuevo
Ha! Caliente, the people, la gente
[<i>inintel·ligible</i>] y mi ritmo está presente
Hu, wow! Bien, bueno, sabroso
You wanna be down, pequeños revoltosos
Es que estoy dedicado para crear la bulla
Sin que el disco se concluya
Mi gente, the people from downtown, my town
You wanna be with us, uh!
You wanna be up and through the top
Caliente, la música está buena, la gente es mi público
Y yo soy el que suena
Mi gente evita que yo pare y no siga,
Van a gritar por mí para que yo prosiga
Hello, you hear me. Hello, me escucha
I know you want my autograph, pero la gente es mucha

Taula 35. Mumble i els seus amics ballen.

Candela és una cançó que està cantada en *spanglish*, per la qual cosa combina tant l'espanyol com l'anglès en la línia de l'exotisme de les escenes en què canten i ballen els pingüins d'Adèlia. No es tradueix, igual que moltes de les cançons (no *ditties*) que hem anat comentant fins ara. Per tant, no cal fer-ne cap anàlisi traductològica, però sí cal tenir en compte que la cançó està cantada a un ritme tan accelerat que es fa difícil entendre què diu la lletra, amb la qual cosa, en aquest cas, sí que té sentit que no es tradueixi.

5.4.2.18. Escena: Lovelace rep l'audiència

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
Hold it, y'all, I have a warning for the audience.	Quiet tothom. Tinc un avís per a l'audiència.	Oíd todos. Advertencia a la audiència .
Ladies, please, avert your eyes ...	Sisplau, senyoretes, no em mireu ...	Señoritas, ruego aparten la mirada ...
... because I've been known to hypnotize que hipnotitzo tot aquell qui em veu!	... hipnotizo y no respondo de nada .
You heard the voice , now you're about to meet...	Heu sentit la veu , ara coneixereu ...	Ya conocéis mi voz, ahora váis a conocer...
... the one and only Lovelace, in the flesh...	... l'incomparable doctor Amor en persona.	... al inimitable doctor Amor, en persona.
... right here, right on, right now.	Aquí mateix, ara mateix, jo mateix.	Aquí mismo, ahora mismo, yo mismo.
<i>[diàleg]</i>	<i>[diàleg]</i>	<i>[diàleg]</i>
Is she alive now?	¡Oh! Sabeu si és viva?	¡Eh! ¿Aún sigue viva?
Separate the truth from the jive	Digueu la veritat sense enganys	Separa verdad y falsedad
Speak to me, oh, mystic beings	Parleu ja, oh éssers místics	Háblame, místico ser
<i>[diàleg]</i>	<i>[diàleg]</i>	<i>[diàleg]</i>
Talisman, talisman	Talismà, talismà	Talismán, talismán
Mystic beings	Éssers místics	Seres místicos
Forbidden shore	Costa Prohibida	Prohibido mar
- Forbidden shore - Oh, yeah	- Costa Prohibida - Oh, yeah!	- Prohibido mar - ¡Oh, yeah!

Taula 36. Lovelace rep l'audiència.

Aquesta és la cançó que canta Lovelace, el Doctor Amor, al davant de la seva audiència i entre diàlegs, per la qual cosa se sent per fragments. En algun moment no queda clar si es tracta de diàleg o lletra de cançó, però, per decidir-ho, hem seguit el mateix criteri que la versió original subtítulada, la qual

marcava en cursiva els fragments que es consideraven cançó (a menys que es tractés de paraules o breus frases sense importància des d'un punt de vista traductològic, els quals no s'han comentat).

La versió catalana d'aquesta *ditty* és molt acostada a la versió original. Fins i tot s'ha calcat la interjecció i expressió "Oh yeah" (en aquest cas, en ambdues llengües meta). Tanmateix, podem comentar alguns termes o expressions no literals, com ara "shore", en què es fa servir un sinònim en català però un terme més generalitzat en espanyol ("costa" i "mar", respectivament). També, trobem una transposició o canvi de categoria gramatical amb el pas de plural a singular al vers "Háblame, místico ser" ("Speak to me, oh, mystic beings") on, a més, s'elimina la interjecció, cosa que en català no s'ha produït ("Parleu ja, oh, éssers místics"). Per últim, es produeix una addició a la versió espanyola: "... hipnotizo y no respondo de nada" ("because I've been known to hypnotize"). Destaquem també en aquest punt la traducció del nom del personatge Lovelace, elecció de traducció ja comentada al capítol anterior (vegeu pàgina 260) i, finalment, l'única rima de la versió original, la qual s'ha mantingut en ambdues versions meta, en el cas del català amb una sola rima i en el cas de l'espanyol amb dues rimes. Pel que fa al recompte final de versos amb rima, la cançó original en té un total de tres, però tant en català com en espanyol en trobem quatre.

5.4.2.19. Escena: Mumble parla de la seva terra

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
I don't sing like the birdie do, tweet, tweet, tweet, tweet, tweet	Jo no <i>tanto</i> com un <i>otell</i> , piu, piu, piu, piu, piu	Las aves no cantan igual que yo, pío, pío, pío
[diàleg]	[diàleg]	[diàleg]
Can find me	Can find me	Can find me
Somebody	Somebody	Somebody

Taula 37. Mumble parla de la seva terra.

Aquesta escena es produeix després de la trobada amb el guru. Mumble explica als seus amics que la seva raça de pingüins canta però que ell n'és incapaç, i ho demostra cantant el final d'aquesta *ditty*. La funció de la cançó és bàsicament emotiva i intertextual però alhora argumental, ja que amb el lament de Gloria ("Find me, find me/Somebody") es pot interpretar que no troba algú a qui estimar, ja que Mumble no sap cantar i, segons la seva cultura, no pot estimar.

En la versió original, es fa referència a la cançó *Let's All Sing Like the Birdies Sing* de Tolchard Evans. En les versions meta es decideix traduir-la de manera similar, tot i que se n'adapten les interjeccions. En català, a més, s'afegeix el tret característic d'un d'aquests pingüins d'Adèlia, el qual no pronuncia bé ("*tanto*" en lloc de "canto" o "*otell*" en lloc d'"ocell"). El final de la cançó, en canvi, no es tradueix (ja no forma part de la *ditty* sinó de la cançó *Somebody to Love*, la qual surt en diferents escenes i que tampoc no es tradueix). Els *medleys* són molt freqüents en tota la pel·lícula.

5.4.2.20. Escena: El *playback* de Mumble

VERSIÓ ORIGINAL
Don't push me 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my...
Gloria
It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under
Midnight creeps so slowly
Into hearts of those who need more than they get
Daylight deals a bad hand
To a penguin who has laid too many bets
I'll make love to you like you want me to
And I'll hold you tight, baby, all...
Gloria
The mirror stares you in the face
And says, "Baby—"
Shake a bon-bon, shake a—
It don't work
You say your prayers though you don't care
You say your prayers though you don't care
<i>[diàleg]</i>
<i>Yo sé, se terminó</i>
<i>nuestro amor divino</i>
<i>Mis amigos</i>
<i>Les declaré</i>
<i>Les diré</i>
<i>que estoy seguro</i>
<i>¿Qué es un hombre</i>
<i>sin nada más</i>
<i>sino un señor</i>
<i>con lágrimas?</i>
<i>Debe decir</i>

<i>Debe gritar</i>
<i>Debe sentir</i>
<i>en la verdad</i>
<i>Anoche gané</i>
<i>Sobresalí</i>
<i>¡Lo hice my way!</i>
<i>[diàleg]</i>
Gloria
Gloria
<i>[diàleg]</i>
Daylight deals a bad hand...
<i>[diàleg]</i>
Baby
So slowly
So slowly into hearts of those
Who need more than they get
Daylight deals a bad hand
To a penguin that has laid too many bets
The mirror stares you in the face
And says, "Baby... it don't work"
You say your prayers though you don't care
You sing and you shake the hurt
Dance!
Boogie wonderland
Dance
Boogie wonderland
Midnight creeps so slowly
Into hearts of men who need more than they get
Daylight deals a bad hand
To a penguin that has laid too many bets
The mirror stares you in the face
And says, "Baby... it don't work"
You say your prayers though you don't care

You dance and shake the hurt
Dance!
Mumble!
Boogie wonderland
Dance, dance, dance
Mumble!
Boogie wonderland
Check it out, check it out, check it out, check it out
<i>Yo soy Raúl</i>
<i>El pingüino más cool</i>
<i>Latino por supuesto</i>
<i>Y cien por ciento español</i>
<i>My Brothers, yeah</i>
<i>Loco me llaman</i>
<i>Una señorita me enciende como flama</i>
<i>La fiesta, baila, baila, muchachita</i>
<i>Mi corazón tiene dinamita, boom</i>
<i>Exacto</i>
You look so beautiful to me, baby
<i>Déjame ser tu papi pingüino</i>
<i>[diàleg]</i>
All the love in the world can't be gone
Mumble!
All the need to be loved can't be wrong
Mumble!

Taula 38. El *playback* de Mumble.

En aquesta escena, Mumble reapareix a la seva terra i fa veure que canta una cançó llatina que en realitat canta un dels seus amics, amagat al seu darrere. Mumble pensa que així podrà conquerir el cor de Gloria, però ella s'adona que és un *playback*. Tanmateix, poc després, els dos pingüins comencen un festeig quan s'adonen que poden combinar el ball d'un amb el cant de l'altra. Tots els

pingüins s'afegeixen a aquesta festa, un *medley* de cançons (cada pingüí té una cançó del cor i aquestes es barregen), fins que els consellers de la terra dels pingüins emperador ho aturen en veure que se'ls escapa tot de les mans.

En aquesta cançó hi ha fragments que prèviament s'havien cantat en llengua meta en l'escena en què els petits pingüins canten la seva cançó del cor al davant de tota la classe. Tanmateix, com que les cançons del cor ara es canten en anglès a les dues versions meta, l'audiència podria sentir-se sorpresa pel canvi de llengua: per què quan eren petits se'n feia el doblatge i per què ara que els pingüins són grans canten en anglès la mateixa cançó? Fins i tot podria ser que l'audiència no reconegués que són les mateixes cançons.

Pel que fa a la funcionalitat de la cançó, la primera part és contextual, ja que aporta un ritme que busca exotisme, i també narrativa per la lletra, la qual està relacionada amb l'acció del festeig. El fet que es canti en espanyol part de la cançó fa que s'introdueixi aquí una altra llengua diferent a l'original, i converteix així el text en un text plurilingüe. En la versió catalana també s'introduiran aquests versos en espanyol, de manera que aquesta versió en concret serà trilingüe. Pel que fa a la traducció de textos amb aquestes característiques, on s'incorporen altres llengües diferents a l'original, no s'hauria de considerar un procés més subordinat que altres, ja que el fet d'incorporar una altra llengua és només una característica textual amb la qual els traductors s'han d'enfrontar, igual que passa amb les metàfores, noms propis o qüestions relacionades amb la simbologia (Corrius i Zabalbeascoa, 2011: 10).

Pel que fa a la segona part, en què ja canta Gloria, torna a ser la cançó del cor que es canta durant aquest festeig. Tornem a parlar aquí també d'intertextualitat, ja que es tracta sovint de fragments de cançons conegudes pel públic adult. De fet, podríem considerar que el joc que es fa amb les cançons d'aquesta pel·lícula es basa en aquesta intertextualitat, precisament, la qual està pensada sobretot, però no exclusivament, per al públic adult.

5.4.2.21. Escena: Mumble és desterrat

VERSÍO ORIGINAL	VERSÍO CATALANA	VERSÍO ESPANYOLA
My folks were always putting him down	A casa sempre en deien mal	Mis colegas de él siempre hablaban mal
Down, down, down	Mal, mal, mal	Mal, mal, mal
They said he came from the wrong side of town	Perquè havia nascut al raval	Decían que era de un barrio fatal
He came from the wrong side of town	Havia nascut al raval	Que era de un barrio fatal
They told me he was bad	Per a ells era dolent	Decían que era cruel
So bad	Dolent	Tan cruel
- But I know he was sad / - So sad	No era bo amb la gent / - la gent	Más triste estaba él / - estaba él
I'll never forget him, the leader of the pack	Per a mi aquell noi era de tots el més valent .	No puedo olvidarlo, el líder era él
<i>[diàleg]</i>	<i>[diàleg]</i>	<i>[diàleg]</i>
Look out	Ailàs	Cuidado
Look out	Ailàs	Cuidado
Look out	Ailàs	Cuidado
Look	Ailàs	Cuidado
Look out	Ailàs	Cuidado

Taula 39. Mumble és desterrat.

Mumble és desterrat pels consellers i jura, abans de marxar, que tornarà quan hagi descobert per què últimament hi ha molts menys peixos al seu territori. La *ditty* que sentim està cantada per un dels pingüins d'Adèlia, juntament amb els altres com a cor, mentre Mumble marxa de la colònia dels pingüins emperador. La melodia ens recorda la de l'havanera, i la lletra parla de la figura de Mumble com a ésser considerat dolent i cruel per la resta de la societat, malgrat que en realitat és un líder nat. El fet que es tradueixi aquesta cançó és una decisió molt encertada, ja que aquesta aporta informació sobre els sentiments de Mumble des de la perspectiva del seu company. A més, així ho especifica al diàleg (“Canten el sentiment del nostre gran amic Mumble”), el qual convida certament a traduir la cançó.

En aquesta *ditty*, traduïda tant en català com en espanyol, veiem que s'ha produït una adaptació molt encertada en el cas de “wrong side of town” en la versió catalana (“raval”). En canvi, la versió espanyola ofereix una traducció més semblant a l'original quant a estructura (“barrio fatal”), i fins i tot exagera el concepte amb l'adjectiu “fatal”. Passa una cosa semblant també en la versió espanyola amb els adjectius “cruel” i “bad” (“So bad”/“tan cruel”), amb poca alteració del missatge original.

D'altra banda, observem algunes elisions en català com, per exemple, l'adjectiu “sad” (“But I know he was sad/So sad”/“No era bo amb la gent/la gent”) o l'expressió “I'll never forget him” (“I'll never forget him/The leader of the pack”/“Per a mi aquell noi era de tots el més valent”).

Finalment, pel que fa a la rima, se'n produeixen dues en la versió original, les quals queden perfectament plasmades en les dues versions meta, quant a nombre de rimes i quant a nombre total de versos amb rima.

5.4.2.22. Escena: Gloria se'n va a buscar Mumble

VERSÍO ORIGINAL
All the love in the world can't be gone
All the need to be loved can't be wrong

Taula 40. Gloria se'n va a buscar Mumble.

Aquest breu fragment de la cançó *Boogie Wonderland* d'Earth, Wind & Fire, el canta Gloria quan marxa a buscar Mumble i finalment el troba. No es tradueix, i sentim la versió original tant en català com en espanyol. Com a curiositat, la trobem subtitulada en espanyol com "A mí me tiene que querer alguno" (una traducció força sexista) mentre sentim el primer vers, tot i que en el cas del català no se subtitula. Amb la lletra d'aquests dos versos, s'entén que Gloria està enamorada de Mumble i que decideix quedar-se amb ell. La cançó emfasitza l'escena, que també s'entén sense la traducció dels dos versos, ja que hi presenciem una reconciliació entre els dos pingüins. La melodia en aquest cas també és important de cara a aportar context i sentiment a l'escena.

5.4.2.23. Escena: Ramon consola Mumble

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ CATALANA	VERSIÓ ESPANYOLA
If she leaves him now	Si ara el deixa sol	Si le deja ya
She takes away the biggest part of him	Se li endurà per sempre un tros de cor	Se lleva lo mejor que hay en él
Don't baby, please, don't go	No, <i>baby</i> , torna amb mi!	No, <i>baby</i> , quédate

Taula 41. Ramon consola Mumble.

En aquest breu fragment, canten els pingüins d'Adèlia per consolar Mumble. Aquesta *ditty*, que pertany a la cançó *If You Leave Me Now* de Chicago, parla de l'abandonament. A la lletra sentim com es demana que Gloria, en aquest cas, torni amb Mumble (“Don't baby, please, don't go”). S'ha optat per la traducció, com a la resta de *ditties*.

Es tracta de dues traduccions, tant en català com en espanyol, molt semblants al text original (exceptuant el cas del català en el segon vers, en què es produeix una modulació en traduir “[...] the biggest part of him” per “[...] un tros de cor”, de manera que se simplifica amb el terme “cor” la referència a tot el cos). A més, es produeix una rima assonant entre els termes “sol” i “cor”. En segon lloc, en ambdues versions meta s'ha produït un manlleu i s'ha deixat el terme “baby”, el qual ha anat apareixent en alguns diàlegs de la pel·lícula i ha format part, també, dels versos de diverses cançons. Per tant, es manté el terme estrangeritzant.

Pel que fa a la rima comentada anteriorment entre “sol” i “cor” de la versió catalana, aquesta és una decisió que reforça la idea que es busquen rimes en la traducció de cançons encara que a la versió original no se’n produeixi cap.

5.4.2.24. Escena: Mumble ensenya Memphis a ballar

VERSÍO ORIGINAL
You don't have to be beautiful
[diàleg]
To turn me on
[diàleg]
I just need your body, baby
From dusk till dawn
You don't have to be rich to be my girl
You don't have to be cool to rule my world
Ain't no particular song I'm more compatible with
I just want your extra time and your...

Taula 42. Mumble ensenya Memphis a ballar.

Mumble torna i ensenya el seu pare a ballar, tot i que al principi Memphis s'hi nega. Tanmateix, n'aprèn ràpidament i tota la família balla fins que aterra un helicòpter al costat d'on ells es troben. Llavors, tota la colònia balla per als humans. La cançó, *Kiss* de Prince, que ja havia aparegut en altres escenes i que no s'havia traduït, tampoc no es tradueix aquí, ni en català ni en espanyol. En la seva primera part, la cançó té la funció de reanimar Memphis i, per tant, té una funció emotiva. A la segona part, quan tota la colònia de pingüins balla, la música també té una funció emotiva i contextual, ja que no narra accions sinó que acompanya l'acció que es veu a les imatges. Finalment, la cançó

sembla que reforci una idea present a la pel·lícula amb la frase “you don't have to be...” (no cal ser perfecte, no cal saber ballar, no cal saber cantar, no passa res si cau l'ou mentre es covava), de manera que es potencia la reconciliació entre pare i fill.

5.4.2.25. Escena: La colònia se salva

VERSÍO ORIGINAL
And in the end,
the love you take
is equal to the love
you make

Taula 43. La colònia se salva.

Els humans discuteixen què fan amb els pingüins i decideixen prohibir la pesca en la zona de l'Antàrtida. Mumble, doncs, ha aconseguit el seu propòsit, és a dir, detectar la manca de peixos, l'aliment dels pingüins. A més, finalment Gloria l'accepta com a parella.

Aquesta cançó és un fragment de la cançó *The End* de The Beatles, la qual fa referència a l'amor. Gràcies a la traducció d'aquesta intervenció del guru, s'explica el desenllaç entre Mumble i Gloria, i es podria considerar en certa manera la moral amorosa de tota la història: el que es dona i el que es rep. De fet, el títol de la cançó ens avisa que la pel·lícula ha arribat ja (o gairebé) al seu final.

En aquesta escena, Lovelace reapareix i pronuncia unes paraules semicantades (parlades però amb ritme i fons musical) durant la cançó. En català, no s'ha traduït la part considerada com a part de la lletra de la cançó, però sí que s'ha traduït la breu intervenció parlada de Lovelace: “És igual a l'amor que fas tu” i “Oh, nena, no paris”. En la versió espanyola, passa el mateix i aquests dos versos es tradueixen com “Es igual al amor que me das” i “Oh, baby, eso es”. Ja hem comentat amb anterioritat la inclusió del terme estranger “baby” a la versió espanyola.

5.4.2.26. Escena: Celebració final

VERSÍO ORIGINAL
Looking back on when I was a little nappy-headed boy
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under
<i>[diàleg]</i>
Even though we sometimes would not get a thing
We were happy with the joy the day would bring
I wish those days would come back once more
Come back those days, those days, come back, don't go
<i>[diàleg]</i>
Come on back
- Come on back/- Come on back
- Come on back/- Come on back
I love them, I love them
I love them, I love them
Those days, those days, those days, those days
Those days

Taula 44. Celebració final.

En aquesta darrera escena, arriba el peix a la colònia i els pingüins ho celebren, així que la història té un final feliç. Pel que fa a la traducció, no cap fer-ne cap anàlisi pel fet que no es tradueix la lletra ni en català ni en espanyol.

5.4.2.27. Cançons dels crèdits

The Song of the Heart, de Prince, va ser la cançó original de la BSO de la pel·lícula i es va compondre expressament per a aquesta. S'emet durant els crèdits i no es tradueix, malgrat que fa referència a la cançó del cor de la qual s'ha parlat al llarg de tota la pel·lícula. Vegeu annex 5.4 a la pàgina 493 per consultar les lletres completes de les tres cançons dels crèdits d'aquesta pel·lícula.

Hit Me Up, de Gia Farrell. S'emet durant els crèdits i no es tradueix. La cançó parla de l'amor i el desig sexual amb l'ús freqüent de metàfores.

The Joker, de Jason Mraz. S'emet durant els crèdits i no es tradueix. La lletra parla de l'amor i l'atracció.

Com podem veure, tot i que no contenen lletres essencials per mantenir el ritme de l'argument de la pel·lícula, les tres cançons parlen del tema principal d'aquesta: l'amor. Tanmateix, com sol ser una pràctica habitual, no s'han traduït perquè formen part dels crèdits finals. També s'han inclòs amb finalitats comercials a la BSO de la pel·lícula com a cançons addicionals.

5.4.3. Anàlisi global de les cançons

Happy Feet és un film musical en què les cançons (exceptuant-ne una) no van ser compostes expressament per a la pel·lícula. Tot el contrari, el que sentim són fragments de cançons preexistents en la cultura musical popular dels EUA de la segona meitat del segle XX. Per exemple, a la primera escena de la pel·lícula, trobem un *medley* de cançons molt conegudes: *Golden Slumbers* de The Beatles; *I Only Have Eyes for You* de Frank Sinatra; *With a Song in My Heart* d'Ella Fitzgerald; *Tell Me Something Good* de Rufus & Chaka Khan; *Only You (And You Alone)* de The Platters; *Where Is the Love*, de Roberta Flack i Donny Hathaway; *Kiss* de Prince i, finalment, *Heartbreak Hotel* d'Elvis Presley.

El fet que la majoria de les cançons no siguin originals de la pel·lícula fa que part de la lletra pugui no estar del tot relacionada en algun moment amb la trama i amb l'escena que acompanya aquesta cançó, i que el vincle entre imatges i lletra només recaigui en certs versos o fragments, a diferència de les altres dues pel·lícules analitzades, on s'harmonitzava gairebé sempre la lletra amb les imatges. Per tant, alguns cançons (o fragments d'aquestes) de *Happy Feet* tenen una funció més aviat contextual dins la pel·lícula, en lloc de ser indispensables per seguir l'argument. I, per tant, la major part no es tradueixen. Un altre motiu és que aquestes cançons són conegudes sense traduir (o almenys això és el que s'espera per part del públic adult). També hi podria haver un tema de drets o permisos que restringeixin les opcions de traducció.

Tanmateix, el fet que no es tradueixin també provoca certa pèrdua d'informació en forma de matisos, detalls o subtileses per emfasitzar algun aspecte en

concret d'aquella escena. El problema és que si s'hagués realitzat la traducció de totes les cançons, aquesta decisió hauria implicat 1) la necessitat de trobar noves veus en la cultura meta, i decidir si aquestes han de ser famoses o no, 2) la necessitat de trobar algú que recordés la veu i estil d'Elvis Presley, per exemple, amb la qual cosa es cauria possiblement en la caricaturització del personatge i 3) la necessitat de comptar amb un pressupost elevat. Potser per aquests motius les cançons es queden en versió original i només se'n tradueixen les *ditties*. D'aquesta manera, el traductor fa aquesta feina i no cal adaptació. També ens podem plantejar que la no traducció de cançons en pel·lícules sigui una tendència creixent en l'actualitat, igual que està passant en altres gèneres audiovisuals com, per exemple, els anuncis publicitaris.

També cal que tinguem especialment en compte en aquest punt l'audiència a qui va dirigida la pel·lícula, ja que aquesta és majoritàriament infantil (i ve acompanyada per un públic adult), així com la gran quantitat de referències textuais que aporten les cançons durant la pel·lícula. No només alguns personatges s'assemblen a personalitats conegudes, com hem vist amb els pingüins que recorden Elvis Presley i Marilyn Monroe, sinó que les cançons són un constant intertext que va apareixent i que, fins i tot, es va repetint en més d'una ocasió al llarg del llargmetratge. Per tant, s'entén que es tracta d'una intertextualitat dirigida al públic adult, que és qui té prou coneixements per reconèixer noms, estils o veus de personatges coneguts, així com cançons conegudes, d'ara o de fa unes quantes dècades, i de diferents estils musicals. A l'infant, en canvi, aquesta informació se li escapa i en algun moment pot ser que fins i tot desconnecti pel fet que la pel·lícula inclogui tantes cançons en una

llengua probablement desconeguda per a ell. D'aquesta manera, la no traducció de cançons en una pel·lícula d'animació té tant pros com contres. D'una banda, sembla un avantatge que s'atragui públic adult a partir de l'ús de cançons conegudes. D'altra banda, la inclusió de lletres en una llengua estrangera (en aquest cas, l'anglès), pot interrompre l'atenció de l'infant que està mirant la pel·lícula, especialment si el nombre de cançons en una llengua desconeguda per a ell és elevat.

Finalment, quant a qüestions relacionades amb la rima, pel fet que no s'han traduït la majoria de cançons, la rima ha quedat reduïda a algunes de les *ditties* de quatre escenes (6.4.2.5, 6.4.2.18, 6.4.2.21 i 6.4.2.23) que sí s'han traduït. Es tracta de cançons molt breus on es juga amb una, dues o màxim tres rimes, les quals s'han conservat majoritàriament en ambdues versions meta. Pel que fa a la versió catalana, la *ditty* de l'escena 6.4.2.23 inclou una rima que no apareixia en la versió original. El traductor al català d'aquesta pel·lícula, Lluís Comes, qui també és lletrista i ajustador, ha aportat més musicalitat a aquesta cançó en incorporar una nova rima on no n'hi havia cap a la versió original.

5.4.4. Conclusions

Es tracta d'una pel·lícula on les cançons són centrals per a l'argument, ja que els personatges es relacionen cantant o ballant, de manera que la música és gairebé sempre present. Sovint, les cançons es combinen amb diàlegs, i la major part no s'han traduït. Als crèdits apareixen íntegrament i en versió original tres cançons més, les quals formen part de la BSO de la pel·lícula. En les dues versions meta, només s'han traduït i adaptat algunes breus cançons o

ditties (que poden ser tant fragments de cançons populars com fragments inventats o, fins i tot, inspirats en cançons ja existents) i, com ja hem dit, s'han deixat sense traduir moltes altres cançons. Fins i tot trobem una cançó que es tradueix en una escena de la pel·lícula però que, més endavant, apareix cantada en versió original. En el primer cas, es va traduir la cançó perquè aquesta està molt relacionada amb el diàleg (recordem l'escena de la classe de cant dels petits pingüins) però, en canvi, en el segon cas, no es tradueix perquè la cançó té una funció extradiegètica, a diferència del primer cop en què apareix. D'aquesta manera, queda clara la relació entre estratègies de traducció de cançons i les funcions d'aquestes dins la pel·lícula.

En aquesta tercera pel·lícula, es barregen la traducció i la no traducció de cançons, i no s'ha realitzat cap procés generalitzat d'adaptació musical (només puntualment en algunes *ditties*, les quals conserven les possibles rimes de la versió original).

Pel que fa a les funcions de les cançons d'aquesta pel·lícula, veiem casos de cançons narratives i de cançons contextuais. Per tant, algunes formen part de l'argument i substitueixen diàlegs dels personatges, mentre que d'altres apareixen per emfasitzar certes escenes o afegir detalls. Estan cantades en diferents persones, ja que les canten molts personatges en moltes situacions i la transmissió dels missatges va dirigida en múltiples direccions.

Quant a emissors i destinataris, veiem que els emissors de les cançons són els pingüins i que els destinataris són 1) els personatges que acompanyen els

pingüins, considerats com a destinatari inicial, visible i explícit, i 2) l'audiència (infantil i adulta), considerada com a destinatari final, ocult i implícit.

Quant a les veus famoses que canten, hem vist que són cantants coneguts, alguns d'ells internacionalment i d'altres més en el context dels EUA. No ha calgut, per tant, la cerca de veus conegudes en les llengües meta, una opció clarament més econòmica que en el cas de les dues pel·lícules anteriors, tot i que en aquest cas també s'han hagut de pagar els drets d'autor per a l'exhibició de la pel·lícula.

Quant a eleccions de traducció en les *ditties*, trobem que es manté el registre en les llengües meta, i que s'han utilitzat recursos com l'elisió (especialment en el cas de la interjecció en espanyol), manteniment dels referents originals dins de la frase, alguna transposició i, també, algun canvi de gènere dels personatges. Tanmateix, es tracta de casos molt puntuals, ja que les cançons traduïdes d'aquesta pel·lícula representen una part molt petita en comparació amb el total de cançons no traduïdes.

En resum, es tracta d'un producte audiovisual d'una gran complexitat pel que fa a les cançons, a causa de l'estratègia de no traducció utilitzada en gran part de la pel·lícula. En el cas del públic infantil, tant es pot produir una connexió amb la història gràcies a les cançons (encara que aquestes no estiguin traduïdes i, per tant, l'infant no les entengui) com una desconexió clara amb l'argument, precisament pel fet que no s'entén què diu la cançó. En el cas del públic adult, el grau d'intertextualitat és tan elevat que segurament no es poden captar tots

els moments en què entra en joc algun element intertextual només amb un visionat de la pel·lícula (com ara cançons conegudes, relació de la lletra de la cançó o el seu context amb l'escena en què apareix, o bé personatges amb trets característics de personatges famosos reals).

Conclusions

A continuació farem una reflexió final sobre les aportacions d'aquesta tesi doctoral: l'assoliment dels objectius plantejats inicialment, els reptes principals del procés d'elaboració de la tesi, i també apuntarem possibles línies de recerca futures.

El primer dels objectius plantejats inicialment era fer una revisió de la història de l'animació als EUA per tal de recopilar la informació necessària sobre els inicis de l'animació en aquest país, així com la seva evolució fins als nostres dies. El capítol 1 presenta un estat de la qüestió mitjançant la selecció i el comentari dels punts de vista d'especialistes en *film studies*, directors de cinema, guionistes, animadors i historiadors més rellevants, i dóna a conèixer els inicis de l'animació des dels precedents més remots fins als nostres dies, passant pels primers invents de finals del segle XIX i les produccions estrenades al llarg de tot el segle XX. Tant el naixement com l'evolució de l'animació s'han explicat tenint en compte les opinions d'acadèmics i especialistes i, també, a partir dels aspectes històrics, polítics i socials que van influir en la cinematografia d'animació de cada moment (per exemple, la Segona Guerra Mundial). Per aquest motiu, s'ha seguit una estructura dividida per dècades i esdeveniments destacats.

També hem fet un repàs dels personatges més coneguts i influents en el cinema d'animació, de les etapes que ha viscut l'animació als EUA, així com de les companyies i els animadors més destacats. S'ha posat especial èmfasi en tres de les companyies més conegudes en el sector de l'animació: 1) la

companyia Disney, 2) Warner Bros. i 3) DreamWorks, ja que cadascuna de les tres pel·lícules del corpus ha estat produïda per una d'aquestes companyies. De fet, s'han escollit les pel·lícules del corpus en funció de la importància d'aquestes tres companyies i, un cop coneguts els contextos en què es van crear totes tres, hem pogut situar i emmarcar les seves produccions. El capítol 1 ens ha mostrat la importància del cinema d'animació nord-americà, malgrat que l'animació es tracti d'una branca del cinema amb un prestigi molt relatiu dins del camp de la recerca. Per aquest motiu, diverses veus del sector acadèmic demanen que es realitzin més estudis, especialment aquells en què s'entrecreuin altres disciplines com, per exemple, la música. El nostre estudi, també, respon a aquesta crida i afegeix un altre factor a aquest encreuament: la traducció.

El segon objectiu de la tesi era fer una revisió de tots els estudis publicats sobre la incorporació de la música al cinema, especialment el cinema d'animació, des de la perspectiva dels *film studies*. En el capítol 2, hem vist que la música és un tercer element en el cinema, juntament amb el diàleg (text) i les imatges. La música, com a llenguatge universal, té un poder evocatiu indiscutible, malgrat que alguns estudiosos la considerin un art independent, un element adjunt al cinema. Altres, però, la consideren com una associació clara i inseparable entre els fenòmens sonor i visual, especialment en el cas de pel·lícules que requereixin una sincronia entre la imatge i la pista sonora.

En el cas de les cançons incorporades en pel·lícules d'animació, hem vist que aquestes tenen unes funcions específiques, bàsicament narratives o emotives

(diegètiques i extradiegètiques, respectivament), i que desenvolupen un paper crucial segons les seves característiques i les necessitats de cada producció audiovisual. Per exemple, pel que fa a les funcions narratives, les cançons poden enllaçar escenes, evitar trencaments argumentals, servir com a veu en off i donar veu als personatges, humanitzar animals o éssers inerts i, fins i tot, complementar diàlegs i imatges com a tercer element bàsic del conjunt. D'altra banda, pel que fa a les funcions de tipus emotiu, les cançons ajuden a reconduir les expectatives de l'audiència, realçar emocions, evocar records, aportar credibilitat, humor o, també, descriure el caràcter i el físic dels personatges.

Hem analitzat, també, el naixement i l'evolució de la música fins a l'actualitat. En aquests moments, hi ha una tendència a incorporar cançons d'artistes coneguts (amb partitures originals o amb partitures preexistents nascudes fora de l'àmbit cinematogràfic) a les pel·lícules d'animació com a reclam comercial. Aquesta nova tendència d'incloure veus famoses en les produccions és un condicionant a l'hora de triar certes estratègies de traducció per al doblatge. El fet d'incorporar-ne en les versions originals de les pel·lícules suposa, d'una banda, un reclam publicitari que pot interessar a les distribuïdores i, de l'altra, una dificultat afegida per a la distribuïdora, la qual haurà de trobar veus semblants o veus conegudes en la cultura meta per al doblatge.

Finalment, també hem fet referència al gènere fílmic del musical, ja que les tres pel·lícules que formen el corpus són musicals animats (com sol passar en la majoria de pel·lícules d'animació). D'aquesta manera, hem distingit entre

pel·lícules musicals per a adults, les quals se solen traduir a través de la subtitulació, i pel·lícules musicals d'animació, les quals fan ús del doblatge com a estratègia principal de traducció. Tanmateix, com ja hem vist, *Happy Feet* n'és una excepció, ja que la majoria de cançons no s'han doblat, però tampoc subtitulat. Finalment, hem vist que existeix una relació entre modalitats de traducció i gèneres audiovisuals, una qüestió que podria representar una possible línia de recerca futura.

El tercer objectiu era establir l'estat de la qüestió sobre traducció de cançons i adaptació musical, així com conèixer els elements que poden influir en aquest procés de traducció i adaptació. Aquest objectiu primari es dividia, al mateix temps, en set objectius secundaris, tal com s'explica a l'inici del capítol 3:

1. Revisar la recerca feta sobre traducció de cançons i adaptació musical.

Igual que passava en el cas de la recerca en animació i en el camp de la música des dels *film studies* (considerats ambdós temes relativament marginats malgrat la seva importància), tampoc no hi ha moltes publicacions sobre traducció de cançons i adaptació musical. De fet, la recopilació sistemàtica que s'ha fet en aquesta tesi doctoral ha recollit aportacions procedents de diversos àmbits, com la traducció de la música vocal, la influència de la música instrumental o els musicals, ja que des de la perspectiva de la traducció de cançons per al cinema, especialment per al cinema d'animació, existeix poca informació. Aquesta branca de la traducció audiovisual no ha estat, doncs, prou

aprofundida, i l'aportació d'aquesta tesi pot obrir la porta a futures investigacions des de noves perspectives.

2. Definir els conceptes de “cançó” i “cantabilitat”. Era essencial oferir definicions d'aquests dos termes. D'una banda, el concepte de “cançó” s'entén com a text que acompanya una música, que té unes funcions determinades dins de la pel·lícula en què apareix i que, per tant, pot condicionar la traducció de tot el producte audiovisual, ja que la cançó haurà de conviure com a tercer element inseparable amb les imatges i els diàlegs. Les cançons són aquest tercer element que embolcalla tota la pel·lícula, ja sigui prenent una funció diegètica o extradiegètica. D'altra banda, del concepte “cançó” es desprèn el terme “cantabilitat” o capacitat d'un text per ser cantat, molt important per poder definir les possibles estratègies de traducció d'una pel·lícula musical, ja que el procés de traducció de cançons per al doblatge i adaptació musical només començarà quan el text original estigui escrit per ser cantat i s'hagi decidit doblar les cançons, per tal d'oferir un producte meta amb naturalitat i fluïdesa musical i verbal similar a l'original. En el cas dels textos per ser cantats, la figura del lletrista és essencial, ja que és la persona encarregada d'aportar la cantabilitat al text meta perquè aquest sigui el més proper a l'original quant a aspectes musicals.

3. Fer una anàlisi del llenguatge verbal versus el llenguatge no verbal de les produccions animades musicals. Malgrat que pugui ser relativament fàcil centrar la nostra atenció com a traductòlegs en l'anàlisi dels

elements lingüístics, cal no oblidar la influència dels elements no verbals en el procés de traducció audiovisual, si entenem aquesta com a tipus de traducció subordinada on la part musical és bàsica per garantir la qualitat del producte final. De fet, la majoria de canvis comentats en l'anàlisi traductològica del capítol 5 estan motivats per qüestions relacionades amb la cantabilitat, de manera que l'anàlisi s'ha realitzat tenint en compte tant els aspectes lingüístics com els no lingüístics.

Això no obstant, cal que tinguem present el fet que les cançons no només poden formar part de la pel·lícula, sinó que també poden ser un producte paral·lel a la pel·lícula en forma de BSO (en aquest cas, de manera separable a la pel·lícula). Les BSO com a estratègia de marxandatge es comercialitzen normalment en versió original i, per tant, la nostra feina com a traductors es limita a les cançons incloses de manera inseparable dins la pel·lícula.

4. Revisar la història del doblatge de cançons en animació i de les primeres importacions de produccions nord-americanes en el nostre país. La introducció del so i l'èxit de les pel·lícules i sèries d'animació procedents d'estudis dels EUA van comportar la necessitat de fer el doblatge d'aquestes produccions en altres llengües per tal d'arribar a un públic molt més ampli i, d'aquesta manera, aconseguir més beneficis. Al mateix temps, però, s'obria la qüestió dels doblatges en "espanyol neutre" que la companyia Disney volia distribuir a països de parla hispana, així com, posteriorment, la qüestió del doblatge en català. Un aspecte important és

la tensió entre la cerca de rendibilitat econòmica de les companyies i la voluntat de veure pel·lícules en la llengua i accent propis de cada cultura meta com, per exemple, en el cas del català.

5. Diferenciar els tipus d'audiències del cinema d'animació. Les pel·lícules d'animació aptes per a tots els públics, sovint musicals, atrauen tant audiències infantils com adultes. L'argument principal sol estar pensat i dirigit per als infants, tot i que per atraure públic adult (que és qui acompanya l'infant a veure la pel·lícula), les companyies inclouen alguns elements que interactuen directament amb aquest tipus de públic i, d'aquesta manera, es garanteixen l'atenció i l'interès tant en infants com en adults. Per aquest motiu, en el cinema d'animació per a tots els públics, sovint trobem referències a altres pel·lícules o sentim cançons conegudes (algunes d'elles fins i tot força antigues) que són fàcils de reconèixer per un adult i, per què no, per algun infant. En el cas de les versions doblades, la traducció procura garantir que es mantingui aquesta intertextualitat a través de diferents estratègies.

6. Destacar la importància de les veus famoses en les cançons del cinema d'animació tant en les llengües originals com en les llengües meta. Les veus famoses tenen una influència crucial en les estratègies que seguiran i en les decisions que prendran les distribuïdores i els estudis de doblatge encarregats de les versions meta. Les versions en llengües meta tindran efectes diferents segons si les veus escollides són també famoses o no ho són (però tenen, en canvi, un timbre que recorda la veu

original). Per exemple, el fet d'escollir una veu coneguda en la cultura meta és un reclam comercial clar que es pot decidir prioritzar per davant de la qualitat de la veu, mentre que en altres casos es pot intentar mantenir les dues coses o bé buscar una veu desconeguda per l'audiència per prioritzar la qualitat del producte cantat final. Fins i tot hem vist com alguns cantants prefereixen ser ells mateixos els qui posin la veu a les cançons d'algunes versions traduïdes, com és el cas de Phil Collins a l'espanyol. Aquest tipus de decisions, poc habituals, prioritzen la veu com a reclam de la pel·lícula, no només a la versió original, sinó també a la versió meta. A més, d'aquesta manera s'aconsegueix que l'audiència reconegui un cantant amb projecció internacional i s'allunyi de la percepció de la pel·lícula com a producte traduït.

7. Analitzar diferents estratègies, eleccions lingüístiques i extralingüístiques en la traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical. Hem diferenciat entre estratègia i elecció de traducció, tot i que sovint aquests conceptes reben denominacions diverses segons l'ús que en fan els diferents estudiosos. Quant a les estratègies de traducció, hem diferenciat entre traduir i/o adaptar i no traduir, sempre segons el gènere fílmic en qüestió i tenint en compte que estem parlant de versions doblades. En el cas de les pel·lícules d'animació analitzades, hem observat les tres estratègies, i fins i tot hem observat opcions mixtes de traducció i no traducció. A més, la traducció pot ser parcial o completa. En el cas de la no traducció de cançons, aquesta no sol ser una estratègia comuna en l'animació per a tots els públics, ja que el

destinatari principal és l'infant, el qual ha de rebre tota la informació sobre la narració i la contextualització d'escenes, personatges i accions a través de la lletra traduïda de les cançons. Tot i així, existeixen ja alguns casos de pel·lícules d'animació en què no es tradueixen les cançons com, per exemple, *Happy Feet*.

Finalment, quant a les eleccions de traducció, les hem dividit en dos grups: lingüístiques i no lingüístiques. Pel que fa a les eleccions de traducció lingüístiques, hem recuperat les tècniques de traducció proposades per Lucía Molina i Amparo Hurtado, model que hem pres com a base per a l'anàlisi verbal d'eleccions de traducció de les tres pel·lícules. L'anàlisi del corpus s'ha fet tenint en compte, com ja hem vist i comentat, tants els aspectes verbals com no verbals de la pel·lícula, ja que els elements visuals i els musicals són indissociables en la traducció de cançons.

El quart objectiu era accedir a l'opinió d'especialistes de la traducció de cançons i l'adaptació musical, és a dir, traductors, lletristes i altres perfils professionals. A través del contacte amb experts del sector audiovisual, hem donat a conèixer el procés de traducció de cançons i d'adaptació musical, així com les funcions d'altres persones implicades. En el cas de la traducció de cançons i l'adaptació musical en el cinema d'animació, hem explicat que el traductor no sol ser la persona encarregada de dur a terme la versió cantable en llengua meta, a menys que es tracti de cançons molt breus anomenades *ditties*. El traductor s'encarrega principalment de la traducció dels diàlegs i de la

versió “literal” de les lletres de les cançons, les quals caldrà adaptar després. Serà el lletrista qui s'encarregarà de l'adaptació musical a través d'aquestes primeres versions literals que els traductors han dut a terme i qui aportarà, en definitiva, la cantabilitat al text meta. Tot i així, hi ha molta controvèrsia quant a la capacitat d'un traductor per adaptar o no cançons. Algunes opinions demanen que no sigui mai el traductor qui en faci les adaptacions, i d'altres consideren que aquest té tota la capacitat per dur a terme aquesta tasca, sempre i quan es tracti d'una persona o bé amb coneixements musicals o bé amb una gran sensibilitat musical (en aquest cas, la cantabilitat no seria una capacitat exclusiva del lletrista). De fet, una de les aportacions d'aquesta tesi és precisament haver visibilitzat la tasca del lletrista com a professional encarregat de dotar a les traduccions d'aquest concepte que el món acadèmic anomena “cantabilitat”.

D'altra banda, la falta de criteris homogenis quant a prioritats a l'hora de traduir i adaptar cançons fa que els traductors i adaptadors segueixin sovint el seu sentit comú o les diferents normes de cada estudi de doblatge/distribuidora a l'hora de triar estratègies i eleccions de traducció. Com hem vist en les entrevistes realitzades a lletristes i traductors audiovisuals, s'intenta mantenir el sentit de la lletra original. Tot i així, per motius relacionats amb l'ajust, la rima, l'accent o el recompte sil·làbic dels versos, sovint no es pot mantenir el significat de la cançó original per criteris de cantabilitat. Davant d'això, s'intenten trobar alternatives a través de procediments diversos com, per exemple, l'ús de sinònims, l'alteració d'ordre de paraules o versos sencers, o alguns canvis lèxics, gramaticals o sintàctics. Seria molt positiu, per al món

professional i el món acadèmic, l'establiment de criteris homogenis de qualitat que incloguessin tot tipus d'eleccions, tant pel que fa a aspectes verbals com aspectes musicals.

Finalment, cal destacar també la funció del supervisor de la distribuïdora, una figura clau a l'hora de prendre decisions que poden interferir en el procés de traducció de cançons per al doblatge i, també, en el procés d'adaptació musical (recordem que sovint aquestes decisions es prenen per motius econòmics). Per tant, d'aquí es desprèn que les decisions sobre les estratègies de traducció i adaptació venen preses a un macronivell, a diferència de les eleccions de traducció, que en gran mesura provenen de la professionalitat de l'especialista, en aquest cas el traductor o lletrista.

El cinquè i darrer objectiu era unir les aportacions acadèmiques amb les aportacions professionals reflectides en els primers tres capítols de la tesi en què hem parlat de l'animació, la música cinematogràfica i la traducció de cançons. Aquesta unió dels tres eixos ha servit com a fonament per a l'anàlisi de traducció de les tres pel·lícules del corpus, i ha permès donar a conèixer les fases de traducció de cançons i adaptació musical de pel·lícules d'animació a partir, d'una banda, de les aportacions procedents d'investigacions acadèmiques sobre el procés del doblatge i, de l'altra, de les aportacions dels experts professionals en traducció audiovisual i adaptació musical recollides a les entrevistes. D'una banda, s'ha visibilitzat la figura del lletrista i del supervisor de la distribuïdora i, de l'altra, s'ha mostrat com el concepte

acadèmic de “cantabilitat” es materialitza professionalment en la figura del lletrista.

Tota aquesta informació s’ha complementat, també, amb opinions d’experts en cinema d’animació i musicòlegs en els dos primers capítols. Amb tota aquesta informació, ens ha estat possible ratificar la importància de la música i de la traducció de cançons en el cinema d’animació i, d’aquesta manera, s’ha obert una nova línia de recerca en el camp de la traducció audiovisual.

L’anàlisi traductològica de les tres pel·lícules ha tingut com a objectiu l’estudi del procés de traducció de cançons i adaptació musical segons les estratègies i eleccions de traducció utilitzades en les versions catalana i espanyola de les tres pel·lícules. Per tal de dur a terme una anàlisi traductològica completa, però, ha calgut prèviament un capítol sencer (capítol 4) per presentar i caracteritzar les tres pel·lícules de l’anàlisi, així com per aportar informacions relacionades amb el doblatge cap al català i l’espanyol. Un cop s’ha presentat tota aquesta informació, s’ha analitzat al capítol 5 el procés de traducció, adaptació i/o no traducció de cada pel·lícula segons les estratègies i eleccions de traducció triades, i a partir de l’anàlisi de les funcions de totes les cançons, la influència dels elements no verbals de les escenes, la subordinació del text a la imatge, l’ajust (quan aquest ha estat present) i, també, a partir de qüestions musicals com, per exemple, la rima o el recompte sil·làbic.

Pel que fa als punts en comú i diferències observades entre les tres pel·lícules analitzades quant al procés de traducció de cançons i adaptació musical, veiem

d'una banda que *Spirit: SC* i *Brother Bear* mantenen moltes semblances, ja que totes dues adaptacions segueixen el model que fins ara predominava, basat en la traducció i adaptació de totes les cançons. D'altra banda, *Happy Feet* no segueix la mateixa estratègia i marca una possible nova tendència: la no traducció de cançons en pel·lícules d'animació per a tots els públics. Pel que fa a la sincronia labial, *Spirit: SC* no necessita cap treball d'ajust perquè el personatge parla en veu en off, però a *Brother Bear* ha estat necessari el treball d'ajust a l'inici d'una cançó. A *Happy Feet*, l'ajust només és necessari en algunes *ditties*, però es tracta també de casos puntuals.

Pel que fa a les veus famoses, les tres pel·lícules originals n'inclouen. En català, no se n'han inclòs en cap cas, de manera que no s'ha prioritzat la veu famosa com a reclam comercial. En canvi, en espanyol, les tres versions apostaven per incloure veus famoses. A *Spirit: SC*, es va triar un cantant del moment, Raül, per a totes les cançons. A *Brother Bear*, es va mantenir una de les veus famoses originals, la de Phil Collins, per a algunes cançons, i es va buscar una veu coneguda del moment, Roser, per substituir la veu de Tina Turner. Finalment, a *Happy Feet* es van mantenir les cançons originals sense traduir en la seva gran majoria i, per tant, la veu original famosa. En el cas de les *ditties*, els mateixos actors de doblatge posaven la veu en aquestes cançons, de manera que no va caler fer ús de cap veu (cantant) famosa procedent de la cultura meta.

Pel que fa al nombre de rimes, a les versions adaptades de *Spirit: SC* en català i espanyol hi ha una lleugera tendència a la baixa en comparació amb el

nombre total de rimes que trobem a les cançons originals. Pel que fa al nombre de versos amb rima, aquest és força compensat ja que, tant en català com en espanyol, hi ha tres cançons en què aquest nombre és inferior i tres cançons en què és superior. Per la seva banda, a *Brother Bear* el nombre de rimes en català és inferior a l'original, a diferència de la versió espanyola, que fins i tot es troba per sobre del nombre de rimes de la pel·lícula original en algunes cançons. Pel que fa al nombre final de versos amb rima de *Brother Bear*, en català s'ha observat una tendència a la baixa i en espanyol una tendència a l'alça respecte a la versió original. Finalment, en el cas d'algunes *ditties* de *Happy Feet*, el nombre de rimes i el nombre de versos amb rima és equivalent a l'original, i només en un cas de la versió catalana s'ha afegit una rima addicional. Com que, en el cas de *Happy Feet*, estem parlant d'exemples molt breus i puntuals, és difícil establir una tendència en ambdues llengües meta.

Per últim, quant a les funcions de les cançons, en totes tres pel·lícules s'han inclòs per humanitzar animals, donar veu als personatges, emfasitzar emocions o accions, i enllaçar escenes, de manera que trobem, en totes tres, casos de música diegètica i extradiegètica, és a dir, narrativa i emocional. En aquest sentit, la funcionalitat de la cançó en les pel·lícules d'animació per a tots els públics hauria de ser un factor clau a l'hora de triar la modalitat de traducció que s'ha d'utilitzar en les versions meta, tot i que, com ja hem vist, la decisió final se sol prendre també per motius econòmics.

La realització d'aquesta tesi doctoral, la primera redactada en català que tracta la qüestió del procés de traducció de cançons per al doblatge i d'adaptació

musical en pel·lícules d'animació per a tots els públics, ha servit per descobrir fins a quin punt alguns processos de traducció estan formats per diverses etapes complexes i que, al mateix temps, estan enllaçades. La traducció de cançons és una tasca en què no participa un únic professional, sinó un conjunt de persones expertes, encarregades no només de decidir quines estratègies s'han de seguir per garantir un producte de qualitat, amb reclam comercial i atractiu per a les audiències meta, sinó també de transmetre el significat, la forma i l'estètica del producte original i, en definitiva, de combinar adequadament el conjunt d'elements que formen la pel·lícula musical per a tots els públics: el diàleg, la imatge i la música. També, hem confirmat l'especificitat de la traducció de cançons en el cinema d'animació per a tots els públics, el qual té unes característiques particulars que el distingeixen d'altres gèneres cinematogràfics i on, sense cap mena de dubte, la música té un paper fonamental.

Els temes tractats en aquesta tesi m'han fascinat, em fascinen i em fascinaran sempre. Tant el cinema, com la música i la traducció formen part de la meua vida, d'una manera o d'una altra, i haver unit aquests tres eixos ha estat una gran satisfacció personal i acadèmica. He estudiat allò que m'agrada i, en aquest sentit, em sento afortunada, i espero que aquest sentiment de fascinació i positivisme hagi quedat transmès en les pàgines que ja han quedat enrere. Dit amb altres paraules, espero que el lector hagi gaudit plenament i que la lectura hagi obert les portes a noves idees i projectes.

A partir d'ara, començo altres camins de recerca que tenen com a punt de partida algun dels tres eixos estudiats en aquesta tesi doctoral o alguna de les seves interseccions:

- La història i l'evolució de les pel·lícules d'animació de Walt Disney pel que fa al tipus de música i cançons des dels seus inicis fins a l'actualitat, tot valorant les diferents estratègies i eleccions de traducció.
- Anàlisi d'un corpus de pel·lícules en què les cançons necessitin sincronia labial, per saber què passa quan l'ajust és un criteri fonamental.
- La cantabilitat en la subtitulació de cançons per a públic infantil.
- L'ús de cançons en sèries televisives contemporànies i les estratègies de traducció emprades.
- Relació entre modalitats de traducció i gèneres audiovisuals.
- L'adaptació cinematogràfica d'obres de la literatura infantil (comparació de les eleccions de traducció entre les versions literària i audiovisual).
- La intertextualitat i l'ús de cançons en pel·lícules d'animació per a tots els públics (diferenciació entre la intertextualitat per a infants i per a adults, així com la convivència entre ambdós tipus d'intertextualitat).

La nostra societat canvia a un ritme trepidant i cada dia ens despertem amb un munt de reptes nous al nostre voltant, especialment si tenim en compte que vivim en l'era digital i que ens hem de renovar cada dia que passa, sense aturar-nos pel camí. Per aquest motiu, la llista anterior no queda tancada. Mai no es deixa d'aprendre.

Referències bibliogràfiques

Bibliografia

AGOST, Rosa: *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.

APTER, Ronnie. "A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English." *Meta*, 30: 4 (1985). Pàgs. 309-319.

AUSTEN, Jake: "Hidey Hidey Hidey Ho... Boop-Boop-a-Doop". Dins: GOLDMARK, Daniel i TAYLOR, Yuval (eds.): *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, 2002. Pàgs. 61-66.

---. (2002b) "Rock 'n' Roll Cartoons". Dins: GOLDMARK, Daniel i TAYLOR, Yuval (eds.): *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books. Pàgs. 173-192.

ÁVILA, Alejandro: *El doblaje*. Madrid: Cátedra, 1997.

BAKHTIN, Michail M.: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BARRIER, Michael: *Hollywood Cartoons*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

---. (2002) "An Interview with Carl Stalling". Dins: GOLDMARK, Daniel i TAYLOR, Yuval (eds.): *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books. [Entrevista publicada per primer cop l'any 1971].

BARTRINA, Francesca: "The challenge of research in audiovisual translation". Dins: ORERO, Pilar (ed.): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam i Filadèlfia: John Benjamins Publishing Company, 2004. Pàgs. 157-167.

BECK, Jerry: *Animation Art: From Pencil to Pixel. The History of Cartoon, Anime & CGI*. Nova York: Harper Design International, 2004.

BELL, Alan: "Language Style as Audience Design". Dins: *Language in Society* 13: 145-204 (1984).

BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

BOOKER, M. Keith: *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films*. Washington D.C.: Library of Congress ABC-CLIO LLC, 2009. Pàgs. 178-179.

BORRÀS, Elisenda i MATAMALA, Anna: "La traducció dels noms propis en pel·lícules d'animació infantils". Dins: *Quaderns. Revista de Traducció*, 16 (2008). Pàgs. 283-294.

BOUSÉ, Derek: "True Life Fantasies: Storytelling Traditions in Animated Features and Wildlife Films". Dins: *Animation Journal*: 19-39 (primavera 1995).

BROWN, Royal S.: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1994.

BRUGUÉ, Lydia: *La representació de cançons en gèneres audiovisuals musicals. Anàlisi de dos documentals musicals subtitulats i d'onze videoclips de Madonna*. Vic: Universitat de Vic, 2008. Treball de recerca. Enllaç de la versió en línia a l'apartat de webgrafia.

BURT, George: *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

CÁCERES, Germán: *Entre dibujos, marionetas y píxeles*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

CANDEL, Jose María: *Historia del dibujo animado español*. Múrcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1993.

CÁNOVAS, Marcos: "TV Advertisements and the Clever Audience". Ponència presentada al congrés *In So Many Words: Language Transfer on the Screen*, Londres, 6-7 de febrer de 2004.

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina: "Los nombres propios en Harry Potter". Dins: *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 15:155 (2002). Pàgs. 57-50.

CARE, Ross: "Make Walt's Music. Music for Disney Animation, 1928-1967". Dins: GOLDMARK, Daniel i TAYLOR, Yuval (eds.): *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, 2002. Pàgs. 21-36.

CARLIN, Dan: *Music in Film and Video Productions*. Boston i Londres: Focal Press, 1991.

CARMONA, Luis Miguel: *Las mejores bandas sonoras originales de la historia del cine*. San Sebastián de los Reyes: Cacitel, 2007.

CASTRO, Xosé: "Reflexiones de un traductor audiovisual". Dins: SANDERSON, John D. (ed.): *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alacant: Universitat d'Alacant. Pàgs. 38-44.

CHAUME, Frederic: "Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de textos audiovisuales". Dins: LORENZO, Lourdes i PEREIRA, Ana M^a (eds.): *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2000. Pàgs. 69-84.

---. (2001a) "La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción". Dins: CHAUME, Frederic i AGOST, Rosa (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I.

---. (2001b) "Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción". Dins: SANDERSON, John D. (ed.): *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alacant: Universitat d'Alacant. Pàgs. 45-57.

---. (2013) "Research paths in audiovisual translation: the case of dubbing". Dins: MILLÁN, Carmen i BARTRINA, Francesca (eds.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres i Nova York: Routledge, 2013. Pàgs. 288-302.

CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

COLÓN, Carlos: *Introducción a la historia de la música en el cine*. Sevilla: Alfar, 1993.

COMES I ARDERIU, Lluís: "El doblatge en català". Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC): *Quaderns del CAC*, 28, maig-agost 2007. Pàgs. 45-51.

---. (2010a): "La traducció i l'adaptació dels temes musicals". Dins: *Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco, e Cataluña*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2010. Pàgs. 185-194.

---. (2010b): "Interferències lingüístiques en el doblatge de pel·lícules infantils". *Quaderns Divulgatius*, 40: IV Congrés de Literatura Infantil i Juvenil Catalana, maig 2010.

CORRIUS, Montse i ZABALBEASCOA, Patrick: "Language variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation". *Target*, 23:1 (2011). Pàgs. 113-130.

COTES RAMAL, María del Mar: "Traducción de canciones: Grease". *Puentes*, número 6, novembre 2005. Pàgs. 77-86.

CRAFTON, Donald: *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*. Chicago i Londres: University of Chicago Press, 1982.

CREUS, Jaume (ed.): *Les mil i una nits*. Barcelona: Proa, 2004. Volum I. Traducció de Dolors Cinca i Margarida Castells.

CULHANE, Shamus: *Animation from Script to Screen*. Nova York: St. Martin's Press, 1988.

DANAN, Martine: "Dubbing as an Expression of Nationalism". Dins: *Meta* XXXVI, 4 (1991). Pàgs. 606-614.

DE MARCO, Marcella: "Multiple portrayals of gender in cinematographic and audiovisual translation discourse". Dins: CARROLL, Mary et al. (eds.): *Actes del congrés Audiovisual Translation Scenarios*, Copenhaguen, 1-5 maig 2006. Pàgs. 19-33.

---. (2012) *Audiovisual Translation through a Gender Lens*. Amsterdam i Nova York: Rodopi, 2012.

DÍAZ CINTAS, Jorge i REMAEL, Aline: *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing 2007.

DI GIOVANNI, Elena: "Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century". Dins: *The Translator*. Volum 9, núm. 2 (2003). Pàgs. 207-223.

---. (2008) "The American Film Musical in Italy. Translation and Non-translation". Dins: *The Translator*. Volum 14, núm. 2. Pàgs. 295-317.

ĐUROVIČOVÁ, Nataša: "Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933". Dins: ALTMAN, Rick (ed.): *Sound Theory, Sound Practice*. Londres: Routledge, 1992. Pàgs. 138-153.

ESPASA, Eva: "Big Brother is Watching You": Diseño de audiencia y traducción audiovisual". Dins: SANDERSON, John D. (ed.): *Películas antiguas, subtítulos nuevos. Análisis diacrónico de la traducción audiovisual*. Alacant: Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Universidad de Alicante, 2008. Pàgs. 69-80.

FONTCUBERTA, Joan: "Traducción para el doblaje: una gimnasia polivalente". Dins: LORENZO, Lourdes i PEREIRA, Ana M^a (eds.): *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2000. Pàgs. 85-89.

FONTE, Jorge i MATAIX, Olga: *Walt Disney: el universo animado de los largometrajes: 1937-1967*. Madrid: T&B Editores, 2000.

FOX-STRANGWAYS, A. H.: "Song translation". *Music and Letters*, volum 2, número 3 (juliol 1921). Pàgs. 211-224.

FRAILE PRIETO, Teresa: "Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen". Dins: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

FRANZON, Johan: "Singability in Print, Subtitles and Sung Performance". Dins: *The Translator*. Volum 14, núm. 2 (2008). Pàgs. 373-399.

FURNISS, Maureen. "Animation literature review". Dins: *Animation Journal*, 1999.
<http://www.animationjournal.com/books/reviews/litrev.html>

---. (2006) Ressenya en línia del llibre *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon* de Daniel Goldmark

<http://www.animationjournal.com/books/reviews/reviews2006.html>

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.

GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

GOLDMARK, Daniel i TAYLOR, Yuval (eds.): *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, 2002.

---. (2005) GOLDMARK, Daniel: *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

---. (2007) GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence i LEPPERT, Richard: (eds.): *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

GORBMAN, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres: Indiana University Press, Bloomington i British Film Institute, 1987.

GORLÉE, Dinda L. "Intercode Translation: Words and Music in Opera". *Target* 9:2 (1997). Pàgs. 235-270.

---. (2005) (ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam i Nova York: Rodopi. Pàgs. 235-262.

GUBERN, Román: *Historia del cine*. Sant Llorenç d'Hortons: Editorial Lumen, 2006.

HURTADO ALBIR, Amparo: *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Càtedra, 2001.

IGLESIAS GÓMEZ, Luis Alberto: *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. Tesi doctoral.

KAINDL, Klaus: "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image". Dins: GORLÉE, Dinda L. (ed.): *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam i Nova York: Rodopi, 2005. Pàgs. 235-262.

KALINAK, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Londres i Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nova York i Londres: Routledge, 2001.

KELLY, Andrew: "Translating French Song as a Language Learning Activity". *Equivalences*, 22 (1, 2) i 23 (1) [Número especial "Traduire et interpréter Georges Brassens"], 1992-1993. Pàgs. 91-112.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

LLUCH, Gemma i JUTGE, Montse: "Walt Disney: el creador del nostre imaginari". Dins: *Faristol Barcelona*, núm. 42 (març 2002), pàgs. 6-9.

LLUÍS I FALCÓ, Josep: "Anàlisi musical vs. anàlisi audiovisual: el dedo en la llaga". Dins: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

LORENZO GARCÍA, Lourdes i PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana: "Blancanieves y los siete enanitos, radiografía de una traducción audiovisual: la versión cinematográfica de Disney en inglés y en español". Dins: CARAMÉS LAGE, José Luis; BUENO ALONSO, Jose Luis i ESCOBEDO DE TAPIA, Carmen (eds.): *El cine: otra dimensión*

del discurso. Oviedo: Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo, 1999. Volumen I. Pàgs. 469-483.

---. (2001) "Doblaje y recepción de películas infantiles". Dins: PASCUA FEBLES, Isabel (coord.): *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones. Pàgs. 193-203.

LOUREIRO PORTO, Lucía: "The Translation of the Songs in Disney's *Beauty and the Beast*: An Example of Manipulation". Dins: *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, núm. 25 (2002). Pàgs 121-141.

LOW, Peter: "Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies". *Target*, 15:1 (2003). Pàgs. 91-110.

---. (2003b) "Singable Translations of Songs". *Perspectives: Studies in Translatology*, volum 11, número 2. Pàgs. 87-103.

---. (2005) "The Pentathlon Approach to Translating Songs". Dins: GORLÉE, Dinda L. (ed.): *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam i Nova York: Rodopi. Pàgs. 185-212.

MANGIRON, Carme: *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuais*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. Tesi doctoral.

MARTÍNEZ, Béatrice i GONZÁLEZ Raúl Eduardo: "La traducción de canciones: análisis de dos casos". Dins: *Culturas Populares. Revista Electrónica*, núm. 8 (gener-juny 2009).

MARTÍNEZ, Xènia: "Film Dubbing, Its Process and Translation". Dins: ORERO, Pilar (ed.): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam i Filadèlfia: John Benjamins Publishing Company, 2004. Pàgs. 3-8.

MATAMALA, Anna: *Interjeccions i lexicografia: anàlisi de les interjeccions d'un corpus audiovisual i proposta de representació lexicogràfica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008.

--. (2009) MATAMALA, Anna i RAMI, Naila: "Comparative analysis of Spanish and German audio description of "Good-bye, Lenin"". *Hermeneus*, 11, pàgs. 249-266.

MATEO, Marta: "Anglo-American Musicals in Spanish Theatres". Dins: *The Translator*. Volum 14, núm. 2 (2008). Pàgs. 319-342.

MAYORAL, Roberto; KELLY, Dorothy i GALLARDO, Natividad: "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation". *Meta*, 33:3 (1988). Pàgs. 355-367.

---. (2000). "La traducción audiovisual y los nombres propios". Dins: LORENZO, Lourdes i PEREIRA, Ana M^a (eds.): *Traducción subordinada (I). El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo, 2000. Pàgs. 103-115.

MOLINA, Lucía i HURTADO ALBIR, Amparo: "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Funcionalist Approach". *Meta*, volum 47, núm. 4, 2002. Pàgs. 498-512.

---. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

NEVES, Joselia: *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Roehampton: Roehampton University, 2005. Tesi doctoral.

NOTARIO RUIZ, Antonio: "La música prescindible". Dins: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos". Dins: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

OLLÉS, Albert: "El machismo de Disney". Dins: *El Periódico de Catalunya*, secció "Personajes", 5 de febrer de 2005.

OVERY, Richard: *Historia del mundo*. Londres: Times Books, 2004.

PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro: *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz. Departamento de Publicaciones/Festival Ibérico de Cine, 2007. Pròleg de José Nieto.

PAMIES BERTRÁN, Antonio: "De l'intraduisibilitat a l'intextuel dans l'oeuvre de Georges Brassens". Dins: *Equivalences*, 22/1-2: 49-71, 1992-1993.

PANOFSKY, Erwin: "Style and Medium in the Motion Picture". Ponència a Princeton University, 1934; publicada a *Critique I*, núm. 3 (gener-febrer 1947), i reimpressa a TALBOT, Daniel (ed.): *Film: An Anthology*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1966. Pàgs. 15-32.

PASCUA FEBLES, Isabel: "Alicia en el país de las traducciones: creatividad/literalidad. Dos casos extremos pero reales". Dins: PASCUA FEBLES, Isabel (coord.): *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones, 2001. Pàgs. 41-54.

PÉREZ ÁLVAREZ, Ignacio: "Estudio del fenómeno traductor en la canción moderna: Bon Jovi en castellano". A: BARR, Ann; MARTÍN RUANO, María Rosario i TORRES DEL REY, Jesús (eds.): *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. Pàgs. 570-576.

PÉREZ, Miquel: *Diccionari dels mitjans audiovisuals*. Vic: Eumo Editorial, 1995.

PERISIC, Zoran: *Los dibujos animados: una guía para aficionados*. Barcelona: Omega, cop., 1979.

RABADÁN ÁLVAREZ, Rosa: *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Lleó: Universidad de León, 1991.

RAMILO MACHADO, Jesús Carlos: "La música en el cine". Dins: BECERRA, Carmen; CANDELAS, Manuel Ángel; CHAS, Antonio; FARIÑA, María Jesús y SUÁREZ, Beatriz (eds.): *Lecturas: Imágenes*. Vigo: Servicio de Publicacións/Universidade de Vigo, 2001. Pàgs. 239-242.

RECTOR, Megan Elizabeth: *America Animated: Nationalist Ideology in Warner Brother's Animaniacs*. Auburn: Auburn University, 2008. Tesi doctoral.

RICHART, Mabel: *La alegría de transformar (Teorías de la traducción y teoría de doblaje audiovisual)*. València: Tirant lo Blanch, 2009.

RODRÍGUEZ MARRERO, María de los Ángeles: *La traducción de las canciones en el cine*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2008. Treball de recerca.

SANTAMARIA, Laura: "Culture and Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References". Dins: CHAUME, Frederic i AGOST, Rosa (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.

SANTOYO, Julio César: "La 'traducción' de los nombres propios". Dins: TRICÁS, M. et al. (eds.): *Problemas de traducción*. Madrid: Fundación Alfonso X El Sabio, 1987. Pàgs. 45-50.

SCHNEIDER, Steve: *That's All Folks! The Art of Warner Bros. Animation*. Nova York: Henry Holt and Company, 1988.

SIFIANOS, Georges: "The Definition of Animation: A Letter from Norman McLaren". Dins: *Animation Journal*, primavera 1995. Pàgs. 62-66.

SMITH, Dave i CLARK, Steven: *The First 100 Years*. Nova York: Disney Editions, 2002. Pàg. 19.

SOLOMON, Charles: *Enchanted Drawings: The History of Animation*. Nova York: Random House Value Publishing, 1989.

SPAETH, Sigmund: "Translating to music". *Musical Quarterly*, 1 (1915). Pàgs. 291-298.

STEINACHER, Susanne: "Vom rock'n roll zum wiener schmäh". Dins: GRBIC, Nadja i WOLF, Michaela (eds.): *Text, kultur, kommunikation*. Tübingen: Stauffenburg, 1997. Pàgs.183-201.

STILWELL, Robynn J.: "The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic". Dins: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence i LEPPERT, Richard: (eds.): *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 2007.

STÖLTING, Elke: *Deutsche schlager und englische popmusik in Deutschland. Ideologiekritische untersuchung zweier textstile während der jahre 1960-1970*. Bönn: Bouvier, 1975.

STRAUSS, Neil: "Tunes for Toons: A Cartoon Music Primer". Dins: GOLDMARK, Daniel i TAYLOR, Yuval (eds.): *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, 2002.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem: "Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance". Dins: *The Translator*. Volum 14, núm. 2 (2008). Pàgs. 187-200.

THOMAS, Frank i JOHNSTON, Ollie: *The Illusion of Life: Disney Animation*. Nova York: Hyperion, 1997.

THOMAS, Tony: *Music for the Movies*. Los Angeles: Silman-James Press, 1997.

TIETYEN, David: *The Musical World of Walt Disney*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1990.

TOURY, Gideon: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Portet Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

VALLS GORINA, Manuel i PADROL, Joan: *Música y cine*. Barcelona: Ultramar Editores, 1990.

VERMEER, Hans J.: "Skopos and Commission in Translational Action". Dins: VENUTI, Lawrence (ed.): *The Translation Studies Reader*. Londres i Nova York: Routledge, 2000. Pàgs. 221-232.

VINCENTELLI, Elisabeth: "Merrie Melodies. Cartoon Music's Contemporary Resurgence". Dins: GOLDMARK, Daniel i TAYLOR, Yuval (eds.): *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books, 2002.

WURTZLER, Steve: "She Sang Live, but the Microphone was Turned Off: The Live, the Recorded, and the *Subject* of Representation". Dins: ALTMAN, Rick (ed.): *Sound Theory, Sound Practice*. Londres: Routledge, 1992.

ZABALBEASCOA, Patrick: "Un esquema de prioridades y restricciones para la didáctica de la traducción". Ponència al congrés "I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación: Tendencias Actuales". Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

---. (2000) "Contenidos para adultos en el género infantil: El caso del doblaje de Walt Disney". Dins: *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales de investigación*. Vigo: Servicio de Publicacións. Universidade de Vigo.

---. (2001) "El texto audiovisual: factores semióticos y traducción". Dins: SANDERSON, John D. (ed.): *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alacant: Universitat d'Alacant. Pàgs. 113-126.

Webgrafia

- About.com – Kid’s Movies & TV: Happy Feet
<http://kidstvmovies.about.com/od/happyfeet2006/a/happyfeets.htm>
(última consulta 2 novembre 2012)
- All the Lyrics.com: *Spirit: Stallion of the Cimarron* soundtrack lyrics
http://www.allthelyrics.com/lyrics/spirit_stallion_of_the_cimarron_soundtrack/
(última consulta 16 abril 2010)
- Associació d'Escriptors en Llengua Catalana: “Interferències lingüístiques en el doblatge de pel·lícules infantils”, per Lluís Comes i Arderiu
http://www.escriptors.cat/?q=publicacions_quadernsdivulgatius40_comes
(última consulta 2 novembre 2012)
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: “Reflexiones de un traductor audiovisual”, per Xosé Castro Roig
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/ff5a6b52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html
(última consulta 24 octubre 2012)
- Centro Virtual Cervantes: El doblaje en España
http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_03/28032003_02.htm
(última consulta 18 octubre 2012)
- CNN Chat Books: A chat with Charles Solomon
http://www.cnn.com/chat/transcripts/charles_solomon_chat.html
(última consulta 23 març 2010)
- CNN Money: “Pixar dumps Disney”
http://money.cnn.com/2004/01/29/news/companies/pixar_disney/
(última consulta 19 de març de 2011)
- CNN Money: “Why Disney wants DreamWorks”
http://money.cnn.com/2009/02/09/news/companies/disney_dreamworks.fortune/?postversion=2009020914
(última consulta 2 novembre 2012)
- D'Art: “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”, per Josep Lluís i Falcó
<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453>
(última consulta 14 de març de 2011)
- Disney Animation: *Brother Bear*
<http://disney.go.com/disneyvideos/animatedfilms/brotherbear/main.html>
(última consulta 21 de setembre 2009)

- Disney History
http://corporate.disney.go.com/corporate/complete_history.html
(última consulta 19 de març de 2011)
- Doblaje Disney: Historia de Disney en español - Biografía de Edmundo Santos
<http://www.doblajedisney.com/documentos/historiadisney.php>
(última consulta 4 octubre 2012)
- Doblaje Disney: Las canciones de Disney en español
<http://www.doblajedisney.com/pdf/CancionesDisney.pdf>
(última consulta 17 octubre 2012)
- Doblaje Wiki: *La 3ª película de Bugs Bunny: Los 1001 cuentos de Bugs*
http://doblaje.wikia.com/wiki/La_3ra_pel%C3%ADcula_de_Bugs_Bunny:_Los_1001_cuentos_de_Bugs
(última consulta 23 octubre 2012)
- DreamWorks SKG Studios
<http://www.dreamworksstudios.com>
(última consulta 24 març 2010)
- DVD Review: Production Diary for DreamWorks' *The Prince of Egypt*
http://www.dvdreview.com/html/prince_of_egypt_production_diary_-_when_you_believe.shtml
(última consulta 22 març 2011)
- El doblaje de voz: Orígenes, personajes y empresas en México, per Salvador Nájjar
<http://es.scribd.com/doc/92787273/28/Los-hermanos-De-la-Riva-y-la-radio-en-Espana-1922>
(última consulta 18 octubre 2012)
- “El doblatge en català”, per Lluís Comes i Arderiu
http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q28_Comes.pdf
(última consulta 2 novembre 2012)
- eldoblaje.com
<http://www.eldoblaje.com>
(última consulta 20 abril 2010)
- eldoblaje.com: La base de dades del doblatge en català
<http://www.eldoblaje.com>
(última consulta 20 abril 2010)
- Extratorrent: Informació DVD *Happy Feet*
[http://extratorrent.com/torrent/2055648/Happy+Feet+2006+BRRip+H264+5.1+ch-SecretMyth+\(Kingdom-Release\).html](http://extratorrent.com/torrent/2055648/Happy+Feet+2006+BRRip+H264+5.1+ch-SecretMyth+(Kingdom-Release).html)
(última consulta 31 octubre 2012)

- Famous Quotes.com: Walter Elias Disney
<http://www.famousquotes.com/author/walter-elias-disney/>
(última consulta 23 de març de 2011)
- Fanpop: *Brother Bear Transformation* - Inuit lyrics
<http://www.fanpop.com/spots/disney/articles/45313/title/brother-bear-transformation-inuit-lyrics>
(última consulta 17 octubre 2012)
- Filmsite, written and edited by Tim Dirks: Animated Films
<http://www.filmsite.org/animatedfilms.html>
(última consulta 17 octubre 2012)
- Filmtracks: Modern Soundtrack Reviews: *Brother Bear*
http://www.filmtracks.com/comments/titles/brother_bear/index.cgi?read=17&expand=1
(última consulta 22 març 2011)
- Generalitat de Catalunya: S'estrena en català *Madagascar 2*
<http://www20.gencat.cat/portal/site/Llengcat/menuitem.21576464db9e81e7a129d410b0c0e1a0/?vgnextoid=035748a344371110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=035748a344371110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detall&contentid=e8477288ebcdd110VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD>
(última consulta 13 octubre 2012)
- Hemeroteca de *La Vanguardia*: notícia sobre el doblatge al català de la pel·lícula *101 dàlmates*, amb data 31 de març de 1995
<http://hemeroteca.lavananguardia.com/preview/1996/05/25/pagina-57/33768859/pdf.html?search=disney%20catal%C3%A1n%20doblaje>
(última consulta 23 octubre 2012)
- IMDB: Awards for *Happy Feet: rompiendo el hielo*
<http://www.imdb.com/title/tt0366548/awards>
(última consulta 2 novembre 2012)
- IMDB: Full cast and crew for *Spirit: El corcel indomable*
<http://www.imdb.com/title/tt0166813/fullcredits#cast>
(última consulta 2 novembre 2012)
- IMDB: Full cast and crew for *Happy Feet: rompiendo el hielo*
<http://www.imdb.com/title/tt0366548/fullcredits#cast>
(última consulta 2 novembre 2012)
- IMDB: Full cast and crew for *Hermano oso*
<http://www.imdb.com/title/tt0328880/fullcredits#writers>
(última consulta 2 novembre 2012)

- IMDB: Road to the Oscars - Golden Globes, USA
<http://www.imdb.com/event/ev0000292/1997>
(última consulta 3 març 2011)
- IMDB: *Shrek*
<http://www.imdb.com/title/tt0126029/>
(última consulta 24 març 2010)
- Jerry Beck's Cartoon Research
<http://www.cartoonresearch.com>
(última consulta 5 febrer 2011)
- Kidipede: Inuit History
<http://www.historyforkids.org/learn/northamerica/before1500/history/inuit.htm>
(última consulta 12 febrer 2012)
- Los orígenes del hombre: ¿Por qué desaparecieron los mamuts?
<http://losorigenesdelhombre.blogspot.com.es/2011/01/por-que-desaparecieron-los-mamuts.html>
(última consulta 2 novembre 2012)
- Mapa polític dels EUA
<http://fidget-group.co.uk/xu-us-maps-images/>
(última consulta 1 de novembre 2012)
- Maxi Lyrics: *Jump n' Move*
<http://www.maxilyrics.com/the-brand-new-heavies-feat.-jamalski-jump-n'-move-lyrics-2a49.html>
(última consulta 18 novembre 2012)
- Metrolyrics: *Look Through My Eyes*
<http://www.metrolyrics.com/look-through-my-eyes-lyrics-phil-collins.html>
(21 de setembre 2009)
- Michael Barrier.com: Exploring the World of Animated Films and Comic Art - *Funnyworld* Revisited
http://www.michaelbarrier.com/funnyworld_revisited.htm
(última consulta 12 abril 2012)
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Conceptos básicos de la industria cinematográfica y audiovisual - Calificación de películas
<http://www.mcu.es/cine/CE/Industria/CalificacionPeliculas.html>
(última consulta 17 setembre 2010)
- Motion Picture Association of America
<http://www.mpa.org/>
(última consulta 22 març 2011)

- Música y cine - Índice
http://web.usal.es/~mom/musicaycine_bibliog.pdf
(última consulta 13 maig 2010)
- Pop Culture Madness: 1997 Oscars - Winners and Nominees
<http://www.popculturemadness.com/Trivia/Oscars/Top-1997-O.html>
(última consulta 3 març 2011)
- Pop Culture Madness: 2003 Oscars - Winners and Nominees
<http://www.popculturemadness.com/Trivia/Oscars/Top-2003-O.html>
(última consulta 3 març 2011)
- Recercat: *La representació de cançons en gèneres audiovisuals musicals*, per Lydia Brugué
http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/9238/treball_recerca_brugue.pdf?sequence=1
(última consulta 3 març 2012)
- RTVE.es: “Los humanos no causaron la extinción del mamut peludo”
<http://www.rtve.es/noticias/20100820/humanos-no-causaron-extincion-del-mamut-peludo/348188.shtml>
(última consulta 2 novembre 2012)
- Sing365.com: *Do It Again* lyrics – Beach Boys
<http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Do-It-Again-lyrics-Beach-Boys/C31E119FDFE4C216482569850004669F>
(última consulta 18 novembre 2012)
- ST Lyrics: *Brother Bear* soundtrack lyrics
<http://www.stlyrics.com/b/brotherbear.htm>
(21 de setembre 2009)
- ST Lyrics: *Hit Me Up* lyrics
<http://www.stlyrics.com/lyrics/happyfeet/hitmeup.htm>
(última consulta 19 novembre 2012)
- ST Lyrics: *Song Of The Heart* lyrics
<http://www.stlyrics.com/lyrics/happyfeet/songoftheheart.htm>
(última consulta 19 novembre 2012)
- ST Lyrics: *The Joker Mash-Up with Everything I Own* lyrics
<http://www.stlyrics.com/lyrics/happyfeet/thejokermash-upwitheverythingiwn.htm>
(última consulta 19 novembre 2012)
- Taringa!: La voz en los doblajes de los dibujos animados
<http://www.taringa.net/posts/humor/8785205/La-Voz-en-los-doblajes-de-los-dibujos-animados.html>
(última consulta 18 octubre 2012)

- Tesi doctoral de Luis Alberto Iglesias Gómez
http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76261/1/DTI_Iglesias_Gomez_L_A_Los_doblajes_en_espanol.pdf
(última consulta 17 octubre 2012)
- The Academy of Motion Picture Arts and Sciences
http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1351607427776
(última consulta 31 octubre 2012)
- The Academy of Motion Picture Arts and Sciences: 83rd Academy Awards Oscar Winners
<http://www.oscars.org/awards/academyawards/83/nominees.html>
(última consulta 8 febrer 2011)
- The Big Cartoon Database: DreamWorks Feature Films Theatrical Cartoon List
http://www.bcdb.com/cartoons/Other_Studios/D/DreamWorks/Feature_Films/index.html
(última consulta 24 març 2010)
- The Walt Disney Family Museum
<http://disney.go.com/disneyatoz/familymuseum/exhibits/articles/mickeymousegoldenage/index.html>
(última consulta 19 de març de 2011)
- *Travellady Magazine: Spirit: Stallion of the Cimarron*
<http://www.travellady.com/Issues/Issue64/spirit.htm>
(última consulta 1 novembre 2012)
- TV3.cat: Chomón
<http://www.tv3.cat/chomon/introduccio.htm>
(última consulta 21 de març de 2011)
- Walt Disney Animation Studios
<http://www.disneyanimation.com/aboutus/history.html>
(última consulta 5 març 2010)
- Warner Bros. (en anglès): *Happy Feet*
<http://www.warnerbros.co.uk/happyfeet/>
(última consulta 2 novembre 2012)
- Warner Bros. (en espanyol): *Happy Feet*
<http://www.warnerbros.es/happyfeet/>
(última consulta 2 novembre 2012)
- Warner Bros.com: About the Studio
<http://www.warnerbros.com>
(última consulta 5 març 2010)

- YouTube.com: *When You Believe* en versió multilingüe <http://www.youtube.com/watch?v=MDqs73Exrbl> (última consulta 22 de març de 2011)

Comunicacions personals

- Entrevista telefònica a Lluís Comes i Arderiu, 5 de novembre de 2012.
- Entrevista per correu electrònic a Natalia Pérez, 6 de novembre de 2012.
- Contacte per correu electrònic a Ricard Sierra, 6 de novembre de 2012.
- Entrevista per correu electrònic a Lucía Rodríguez, 6 de novembre de 2012.
- Entrevista per correu electrònic a Odile Arqué, 13 de novembre de 2012.
- Entrevista per correu electrònic a Montse Porti, 4 de desembre de 2012.
- Entrevista per correu electrònic a María Ovelar, 6 de desembre de 2012.
- Entrevista per correu electrònic a David Suárez, 11 de desembre de 2012.

Vegeu les entrevistes als annexos del capítol 3 a la pàgina 429.

Índex analític de cançons, sèries, llargmetratges i curtmetratges citats

- A Wild Hare*, 55, 88
Adelie Rap/Adelie Bridge, 500
Aladdin, 82, 84, 130, 146, 426
Alice in Wonderland, 58, 106, 129, 425
Alice's Day at Sea, 75
An American in Paris, 196
Antz, 68, 92, 178, 428
Aquí es de donde soy, 233
Baby Got Back, 264, 500
Baby Mine, 128
Bambi, 80, 120
Batman: The Animated Series, 69
Beauty and the Beast, 82, 122, 129, 146, 174, 175, 406, 426
Benvingut, 249
Bienvenido, 249, 326
Bola de drac, 104
Boogie Wonderland, 264, 372, 499
Bric à Brac et Compagnie, 173
Broken Wings, 264, 499
Brother Bear, 26, 83, 84, 146, 188, 192, 219, 234, 235, 237, 249, 265, 266, 267, 313, 426
Brother Under the Sun, 233
Bugsy, 129
Candela, 264, 362, 500
Cars, 67, 68, 426
Casino, 180
Chantilly Lace, 264, 499
Chicago, 197, 401, 403, 404, 405, 409
Ciclo de la vida, 144
Cinderella, 58, 106, 129, 132, 174, 211, 425

Circle of Life, 144
Daffy Duck's Quackbusters, 177
Dear Jessie, 135
Deixe-me en pau, 233, 292, 293
Dejadme en paz, 233, 292, 293, 295
Dins del meu cor, 103
Disneyland, 58, 80, 83
Dizzy Dishes, 74
Do It Again, 264, 500
Doraemon, el gat còsmic, 104
Dragon Ball Z, 69, 70
Draps i ferro vell, 173
Dumbo, 74, 80, 103, 128, 176, 199, 425
En marcha estoy, 249, 322
És el meu món, 233
Espíritus, 249, 315
Everything I Own, 264, 500
Evita, 126
Family Guy, 69
Fantasia, 52, 80, 133, 138, 141, 169, 425, 426
Fantasia 2000, 83, 138, 426
Fast and Furry-ous, 88, 89
Felix the Cat, 47, 48, 59
Fiddlesticks, 50
Finding Nemo, 67, 71, 83, 146, 149, 193, 426
Flowers and Trees, 50, 77, 128
Fritz the Cat, 64
Futurama, 69
Germà ós, 26, 234, 331
Gertie the Dinosaur, 47
Get Off My Back, 221, 233, 291, 293
Gimme All Your Lovin', 264, 499
Gnomeo and Juliet, 94
Golden Slumbers, 264, 378, 499

Gone With the Wind, 172
Grease, 162, 403
Great Spirits, 248, 249, 314, 317
Happy Feet, 26, 90, 147, 177, 219, 250, 253, 254, 255, 257, 264, 266, 267,
340, 378, 427, 430
 Rompiendo el hielo, 26, 250
 Trencant el gel, 26, 250
Heartbreak Hotel, 264, 343, 378, 499
Hello, 264, 342, 362, 499
Heme aquí, 233, 275, 276
Here I Am, 221, 233, 275, 276, 304, 483
Hermano oso, 26, 234, 332
Hit Me Up, 251, 264, 377, 500
Hoodwinked!, 68
How to Train Your Dragon, 178, 428
Humorous Phases of Funny Faces, 46
I Only Have Eyes for You, 264, 378
I Will Always Return, 233, 300, 302
I Wish, 264, 352, 499
Ice Age, 68, 70, 93
If You Leave Me Now, 264, 373, 500
In My Room, 264, 353, 499
Jesus Christ Superstar, 197
JFK, 129
Jimmy Neutron
 Boy Genius, 68
Kiss, 264, 347, 378, 499
KnickKnack, 66
Kung Fu Panda 2, 178, 428
La Maison Hantée, 44
Leader of the Pack, 264, 500
Les tres bessones, 210
Lilo and Stitch, 70, 426
Little Red Riding-Hood, 75

Looney Tunes, 85, 86, 90, 177, 427
 Back in Action, 90, 177, 427
Luxo Jr., 66
Madagascar, 92, 178, 428, 437
Mary Poppins, 81, 425
Megamind, 178, 428
Merrie Melodies, 87, 409
Money for Nothing, 135
Monsters vs. Aliens, 93, 94, 178, 428
Monsters, Inc., 70, 426
Moulin Rouge, 137, 197
Mr. Bug Goes to Town, 52
Mulan, 83, 146, 175, 426
My Fair Lady, 197
My Way, 264, 500
Never Can Say Goodbye, 264, 346, 499
Newman Laugh-O-Grams, 75
No hay salida, 249
No Scrubs, 264, 500
Oliver and Company, 145, 426
On My Way, 249, 320, 322
One Hundred and One Dalmatians, 176, 178, 425
Only You (And You Alone), 264, 378, 499
Open Season, 68, 69
Otchi Tchorniya, 264, 499
Peter Pan, 58, 425
Pigs in a Polka, 89
Pinocchio, 80, 128, 425
Plane Crazy, 77
Pocahontas, 83, 84, 130, 146, 178, 426
Pokémon, 69, 147, 427
 The First Movie, 147, 427
Poor Papa, 76
Popeye the Sailor, 74

Puss in Boots, 178, 428
Quest for Camelot, 177, 427
Raggedy Ann and Andy, 133
Rasputin and the Empress, 172
Ratatouille, 67, 426
Real in Rio, 130
Red River Valley, 281
Rhapsody in Rivets, 89, 121
Rio, 130, 172
Rio Rita, 172
Robin Hood, 62, 145, 425
Scooby-Doo, Where Are You!, 63
Screen Songs, 135
Seal Island, 55
Sempre tornaré, 233
Sense sortida, 249
Shake Your Bon Bon, 264, 500
Shark Tale, 145, 147, 180, 190, 428
Shrek, 68, 70, 71, 92, 93, 95, 137, 145, 147, 178, 191, 193, 203, 428, 438
Shrek the Halls, 178
Siempre regresaré a ti, 233
Silly Symphonies, 77, 131, 138
Skeleton Dance, 139
Sleeping Beauty, 59, 60, 81, 425
Snow White and the Seven Dwarfs, 51, 52, 79, 121, 131, 133, 134, 137, 144, 174, 425
Sóc aquí, 233, 275, 276
Sóc lliure, 233, 286, 287, 291
Somebody to Love, 251, 264, 356, 358, 365, 500
Someday My Prince Will Come, 121
Song of the Heart, 251, 263, 264, 340, 377, 500
Sound the Bugle, 221, 233, 295, 297, 303
South Park, 69, 147, 427
Bigger, Longer & Uncut, 147, 427

Soy libre, 233, 286, 287, 291

Space Jam, 90, 177, 427

Spirit

el cavall indomable, 220

el corcel indomable, 220

Stallion of the Cimarron, 26, 68, 92, 126, 147, 178, 188, 193, 219, 220, 223, 227, 233, 267, 274, 428, 435, 440, 447, 449, 452, 454

SpongeBob SquarePants, 71, 72

Steamboat Willie, 49, 52, 77, 78, 130, 131

Steven Spielberg Presents Tiny Toon Adventures, 90

Superman, 38, 54, 427

Talk-Ink Kid, 86

Tangled, 95

Tarzan, 83, 103, 146, 426

Tell Me Something Good, 264, 378, 499

Tens un amic en mi, 103

The Aristocats, 62, 81, 425

The Atom Ant/Secret Squirrel Show, 61

The Bugs Bunny/Road Runner Movie, 177, 427

The Debut of Thomas Cat, 50

The End, 264, 375, 500

The Flintstones, 57, 60

The Four Musicians of Bremen, 75

The Fox and the Hound, 82, 426

The Godfather

part II, 180

The Graduate, 129

The Haunted Hotel, 46

The Hunchback of Notre Dame, 83, 179, 426

The Incredibles, 67, 426

The Iron Giant, 90, 427

The Jazz Singer, 48, 86, 119, 130, 137, 140, 141, 172

The Joker, 264, 377, 500

The Jungle Book, 81, 425

The Karnival Kid, 77
The Lion King, 67, 82, 84, 122, 127, 144, 146, 426
The Little Mermaid, 66, 82, 84, 130, 426
The Looney Looney Looney Bugs Bunny Movie, 177, 427
The Message, 264, 499
The Pink Panther, 62
The Powerpuff Girls, 71, 427
The Prince of Egypt, 68, 92, 93, 102, 147, 178, 428
The Prince of Tides, 129
The Rescuers, 81, 425, 426
The Ruff & Reddy Show, 57
The Secret of NIMH, 82
The Simpsons, 69, 72, 73, 144
The Smurfs, 65
The Tortoise and the Hare, 128
The Work Song, 106
The Yogi Bear Show, 61
Théâtre Optique, 44
This is Where I Belong, 233
Three Little Pigs, 78, 79, 128, 131, 173
Tiana and the Frog, 72
Tin Toy, 66
Tiny Toons Adventures, 69
Toca el clarí, 233
Toca el clarín, 233
Tom & Jerry, 53
Top Cat, 61, 427
Toy Story, 67, 92, 94, 103, 426
Toy Story 3, 94, 426
Transformation, 235, 249, 319, 320
Trolley Troubles, 76
Twinkle Twinkle Little Star, 351
Unchained Melody, 264, 499
Up, 67, 426

Vaig fent camí, 249, 322
Vells esperits, 249
Vesta la Giubba, 264
Victory Through Air Power, 54
Video Killed the Radio Star, 135
Wall-e, 67
Walt Disney's Wonderful World of Color, 58
Welcome, 235, 249, 325, 326, 327, 328, 329
 Fishing Song, 235
When Magoo Flew, 55
When You Believe, 102
When You Wish Upon a Star, 128
Who Framed Roger Rabbit?, 65, 66, 84
With a Song in My Heart, 264, 378, 499
Woody Woodpecker, 53
You Can't Take Me, 233
You Must Love Me, 126
Zorro, 81, 145

Annexos

Els annexos impresos que s'inclouen a continuació estan enumerats segons el número del capítol a què pertanyen. També, s'ha adjuntat a aquesta tesi doctoral un DVD amb un recull de les escenes musicals analitzades de les tres pel·lícules.

Annexos del capítol 1 – Llistats de pel·lícules

Annex 1.1 – Llistat de pel·lícules de The Walt Disney Company

Pel·lícules d'animació i semianimació produïdes o distribuïdes per la companyia Disney

1937: <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	1953: <i>Peter Pan</i>
1940: <i>Pinocchio</i>	1955: <i>Lady and the Tramp</i>
1940: <i>Fantasia</i>	1959: <i>Sleeping Beauty</i>
1941: <i>Dumbo</i>	1961: <i>One Hundred and One Dalmatians</i>
1942: <i>Bambi</i>	1963: <i>The Sword and the Stone</i>
1943: <i>Saludos Amigos</i>	1964: <i>Mary Poppins</i>
1945: <i>The Three Caballeros</i>	1966: <i>Winnie the Pooh and the Honey Tree</i>
1946: <i>Make Mine Music</i>	1967: <i>The Jungle Book</i>
1947: <i>Fun and Fancy Free</i>	1970: <i>The Aristocats</i>
1948: <i>Melody Time</i>	1971: <i>Bedknobs and Broomsticks</i>
1949: <i>So Dear To My Heart</i>	1973: <i>Robin Hood</i>
1949: <i>The Adventures of Ichabod and Mr. Toad</i>	1977: <i>The Many Adventures of Winnie the Pooh</i>
1950: <i>Cinderella</i>	1977: <i>The Rescuers</i>
1951: <i>Alice in Wonderland</i>	

1977: *Pete's Dragon*
1981: *The Fox and the Hound*
1985: *The Black Cauldron*
1986: *The Great Mouse Detective*
1988: *Oliver and Company*
1989: *The Little Mermaid*
1990: *The Rescuers Down Under*
1991: *Beauty and the Beast*
1992: *Aladdin*
1994: *The Lion King*
1995: *Pocahontas*
1995: *Toy Story*
1996: *The Hunchback of Notre Dame*
1997: *Hercules*
1998: *Mulan*
1998: *A Bug's Life*
1999: *Tarzan*
1999: *Toy Story 2*
2000: *Fantasia 2000*
2000: *Dinosaur*
2000: *The Emperor's New Groove*
2001: *Atlantis: The Lost Empire*
2011: *Monsters, Inc.*
2002: *Lilo and Stitch*
2002: *Treasure Planet*
2003: *Finding Nemo*
2003: *Brother Bear*
2004: *Home on the Range*
2004: *The Incredibles*
2005: *Chicken Little*
2006: *Cars*
2007: *Meet the Robinsons*
2007: *Ratatouille*
2008: *Wall-E*
2008: *Bolt*
2009: *Up*
2009: *The Princess and the Frog*
2010: *Toy Story 3*
2010: *Rapunzel*
2011: *Winnie the Pooh*
2011: *Cars 2*
2012: *Brave*
2012: *Frankenweenie*

Annex 1.2 – Llistat de pel·lícules de Warner Bros. Pictures

Pel·lícules d'animació i semianimació produïdes o distribuïdes per Warner Bros. Pictures

1962: <i>Gay Purr-ee</i>	2001: <i>Pokémon 3: The Movie</i>
1979: <i>The Bugs Bunny/Road Runner Movie</i>	2002: <i>The Powerpuff Girls Movie</i>
1981: <i>The Looney Looney Looney Bugs Bunny Movie</i>	2003: <i>Looney Tunes: Back in Action</i>
1982: <i>Bugs Bunny's 3rd Movie: 1001 Rabbit Tales</i>	2004: <i>Scooby-Doo 2: Monsters Unleashed</i>
1982: <i>Hey Good Lookin'</i>	2004: <i>Clifford's Really Big Movie</i>
1983: <i>Daffy Duck's Fantastic Island</i>	2004: <i>The Polar Express</i>
1983: <i>Twice Upon a Time</i>	2004: <i>Yu-Gi-Oh! The Movie: Pyramid of Light</i>
1988: <i>Daffy Duck's Quackbusters</i>	2005: <i>Corpse Bride</i>
1991: <i>Rover Dangerfield</i>	2006: <i>The Ant Bully</i>
1993: <i>Batman: Mask of the Phantasm</i>	2006: <i>Happy Feet</i>
1994: <i>Thumbelina</i>	2007: <i>TMNT (Teenage Mutant Ninja Turtles 4)</i>
1994: <i>A Troll in Central Park</i>	2007: <i>Beowulf</i>
1994: <i>The Pagemaster</i>	2008: <i>Star Wars: The Clone Wars</i>
1995: <i>The Pebble and the Penguin</i>	2010: <i>Legend of the Guardians: The Owls of Ga'Hoole</i>
1996: <i>Space Jam</i>	2010: <i>Yogi Bear</i>
1998: <i>Quest for Camelot</i>	2011: <i>Top Cat: The Movie</i>
1999: <i>The Iron Giant</i>	2011: <i>Happy Feet Two</i>
1999: <i>The King and I</i>	2012: <i>Wreck-it Ralph</i>
1999: <i>South Park: Bigger, Longer & Uncut</i>	2012: <i>Justice League: Doom</i>
1999: <i>Pokémon: The First Movie</i>	2012: <i>Superman vs. the Elite</i>
2000: <i>Pokémon: The Movie 2000</i>	
2001: <i>Osmosis Jones</i>	

Annex 1.3 – Llistat de pel·lícules de DreamWorks SKG

Pel·lícules d'animació i semianimació produïdes o distribuïdes per DreamWorks SKG

1998: <i>Antz</i>	2007: <i>Bee Movie</i>
1998: <i>The Prince of Egypt</i>	2008: <i>Kung Fu Panda</i>
2000: <i>The Road to El Dorado</i>	2008: <i>Madagascar: Escape 2 Africa</i>
2000: <i>Chicken Run</i>	2009: <i>Monsters vs. Aliens</i>
2000: <i>Joseph: King of Dreams</i>	2010: <i>How to Train Your Dragon</i>
2001: <i>Shrek</i>	2010: <i>Shrek Forever After</i>
2002: <i>Spirit: Stallion of the Cimarron</i>	2010: <i>Megamind</i>
2003: <i>Sinbad: Legend of the Seven Seas</i>	2011: <i>Kung Fu Panda 2</i>
2004: <i>Shrek 2</i>	2011: <i>Puss in Boots</i>
2004: <i>Shark Tale</i>	2011: <i>The Adventures of Tintin: Secret of the Unicorn</i>
2005: <i>Madagascar</i>	2012: <i>Madagascar 3: Europe's Most Wanted</i>
2005: <i>Wallace & Gromit: The Curse of the Were-Rabbit</i>	2012: <i>Rise of the Guardians</i>
2006: <i>Over the Hedge</i>	
2006: <i>Flushed Away</i>	
2006: <i>Over the Hedge</i>	
2007: <i>Shrek the Third</i>	

Annexos del capítol 3 – Entrevistes a professionals

A continuació presentem les entrevistes realitzades a professionals directament vinculats al procés de traducció de cançons i adaptació musical de les tres pel·lícules analitzades. En el cos de la tesi s'ha anat fent referència a alguns punts concrets de les entrevistes, però en aquest apartat dels annexos és on es poden llegir íntegrament. Una d'elles, pel fet d'haver estat realitzada per telèfon, segueix una estructura diferent a les entrevistes rebudes per correu electrònic. Finalment, cada entrevista va precedida d'una bionota de la persona entrevista, i va seguida d'un resum i algunes reflexions personals.

Annex 3.1 – Lluís Comes

Entrevista telefònica a Lluís Comes i Arderiu, traductor al català de *Happy Feet* i *Brother Bear*

Lluís Comes i Arderiu, diplomad de l'Escola Universitària de Traductors i Intèrprets (EUTI) de la Universitat Autònoma de Barcelona, és professor d'anglès i traductor literari. És traductor homologat de Televisió de Catalunya amb més de cinc-cents títols traduïts i ajustats, entre els quals hi ha les sagues del *Senyor dels Anells*, *Shrek* i *Harry Potter*. És una de les figures més conegudes del món de la traducció audiovisual, per la seva tasca com a traductor per al doblatge, ajustador i adaptador de cançons tant al català com al castellà. També és professor del Màster de Traducció Audiovisual de la UAB i de la UPF, i professor de l'Escola Catalana de Doblatge (ECAD). Finalment, ha impartit cursos de traducció audiovisual als professionals del doblatge d'Euskal Telebista i d'IB3.

Resum i comentari

Lluís Comes, amb qui contacto primerament per correu electrònic, em concedeix una entrevista telefònica i ens posem en contacte aquell mateix matí. Al següent resum de l'entrevista, no consten algunes informacions per petició expressa de l'entrevistat.

Comes explica, pel que fa als criteris que reben els traductors audiovisuals, que aquests sovint reben una “carta creativa” on s'explica quines informacions cal o no cal traduir (per exemple, cançons i *ditties*). Les *ditties* són fragments de cançons molt breus que sovint no passen ni tan sols per les mans del lletrista, especialment si el pressupost per al doblatge no és gaire alt. Per tant, es paga el lletrista per adaptar cançons a altres llengües, però el traductor no cobra més per traduir cançons més curtes, com les *ditties*, ja que es consideren com la resta de diàlegs. La capacitat d'adaptar cançons s'adquireix, tot i ser difícil i complexa.

Pel que fa a la qualitat de les traduccions de cançons, normalment dominen qüestions com el màrqueting o el marxandatge i no es tenen en compte aspectes més de traducció, per la qual cosa es poden perdre algunes rimes o jocs de paraules importants. Aquest és el cas de noms de personatges que, per ser marques registrades (com *Happy Feet*), no es tradueixen. Tot i així, s'han donat casos de versions que, malgrat els drets d'autor, s'han traduït en altres països.

En català, el procés de traducció de cançons passa per tres fases: la traducció, l'ajust i la correcció. Tot i que en alguns casos ho podria fer la mateixa persona, les productores solen buscar almenys dues persones per completar el procés. En el cas de Comes i Arderiu, pel fet de no ser corrector, normalment s'ocupa de les dues primeres fases: traducció i ajust.

Pel que fa a drets per al doblatge de cançons, es donen casos en què els compositors o lletristes de la versió original no cedeixin els drets perquè es faci el doblatge de la cançó en altres llengües. En aquest, cal reinventar la cançó (tenint en compte després que caldrà ajustar-la als moviments labials dels personatges) o bé buscar entre cançons populars de la llengua meta.

Pel que fa a la traducció de guions, a Madrid se centralitzen els doblatges al portuguès, espanyol i català, i tot i que es tradueixi de la versió original, ajuda tenir els guions traduïts prèviament a l'espanyol, si ja estan disponibles.

L'ajust de pel·lícules d'animació és molt més difícil que l'ajust de personatges reals, ja que els moviments labials són molt més marcats i exagerats, especialment en primers plans.

Pel que fa al llenguatge en les pel·lícules d'animació, erròniament es pensa que van dirigides només a públic infantil, i que cal simplificar el llenguatge. Per contra, precisament pel fet que són els adults qui paguen per anar al cinema, volen veure un producte que els distregui i, per tant, que no sigui totalment infantil: jocs de paraules, intertextualitat, etc. Com a traductors, no podem

simplificar aquest llenguatge. De fet, en l'original tampoc no se simplifica. Per últim, Comes explica que la imatge està més destinada a l'infant i que el text està més destinat al públic adult.

Finalment, Comes proposa el contacte amb altres lletristes: Albert Mas-Griera, Roger Peña o Odile Arqué (vegeu annex 3.4 a la pàgina 443).

Annex 3.2 – Lucía Rodríguez

Entrevista escrita a Lucía Rodríguez Corral, traductora a l'espanyol de la pel·lícula *Brother Bear*

Lucía Rodríguez Corral, llicenciada en Traducció i Interpretació per la Universitat Alfonso X el Sabio de Madrid, està especialitzada en adaptació d'anuncis i altres materials publicitaris, traducció de videojocs i material multimèdia, així com en la traducció per al doblatge. Ha traduït prop d'un centenar de llargmetratges per a cinema i televisió. Pel que fa a pel·lícules d'animació, n'ha traduït moltes de la companyia Disney a l'espanyol, com *Up!*, *Tiana y el sapo* o *Enredados*. És sòcia fundadora d'Asetrad (Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes). És coordinadora i organitzadora de cursos per a traductors.

- Como traductora, ¿pasaste a la letrista alguna versión traducida literal de todas las canciones de la película? (Vegeu primera referència a la qüestió de les versions literals de les cançons a la pàgina 185).

Sí, siempre se hace así. Por lo menos yo siempre lo hago así, porque el letrista necesita saber lo que pone en el original para poder adaptarlo.

- Si las tradujiste, ¿tuviste en cuenta las imágenes o lo tomaste como texto en solitario?

Yo siempre trabajo teniendo las imágenes delante, así que imagino que en ese caso no sería distinto. De todas maneras, hace como siete años que traduje esa película y no recuerdo ni que tuviera canciones, si te digo la verdad...

- Una vez adaptadas las letras, ¿se te pidió la opinión de la versión final?

Nunca se me pide opinión sobre la adaptación de las letras, porque se entiende que yo no soy especialista en adaptación musical y no soy más que el primer eslabón de la cadena de doblaje. Para eso está el supervisor de la distribuidora, que se responsabiliza del resultado del proyecto.

- Si no recuerdas ese caso en concreto, ¿qué sensación tienes normalmente al ver las letras adaptadas de tu primera versión? ¿Se ha visto modificado el sentido del texto original? ¿Se suele respetar el original (sabemos que entran en juego rima, métrica... y que no siempre es posible utilizar las mismas palabras e incluso ideas)?

María Ovelar (vegeu entrevista a l'annex 3.7 a la pàgina 460) es una gran letrista y siempre me han gustado sus adaptaciones. Ya te digo que no recuerdo ni que esa película tuviera canciones, así que te hablo en general. La idea general suele respetarse, porque las canciones suelen tener relevancia en el argumento y no se puede modificar el mensaje; pero las palabras que yo propongo desde luego que no se usan, porque además del significado, hay que tener en cuenta muchos otros factores, como la partitura, la métrica, el ajuste y las imágenes. Cuando yo hago la traducción de una de estas canciones, sé que la finalidad no es que se cante directamente, sino que la adapte una persona más cualificada para ello.

Resum i comentari de l'entrevista amb Lucía Rodríguez Corral

Lucía Rodríguez em contesta aquestes preguntes el mateix dia que em poso en contacte amb ella, el 6 de novembre de 2012. Igual que em comentava el mateix dia per correu electrònic el traductor a l'espanyol de *Spirit: SC*, Ricard Sierra (vegeu entrevista a l'annex 3.5 a la pàgina 454), la seva feina com a traductors de cançons s'acaba quan ja han fet la traducció literal de la lletra i l'envien al lletrista perquè l'adapti. Tanmateix, Lucía Rodríguez explica que ella sempre treballa al davant de les imatges, encara que la feina d'adaptació de la cançó la faci posteriorment l'expert en música.

Malgrat no tenir presents gaire detalls d'aquella traducció, fins i tot no recordar si hi havia cançons, Rodríguez té molt clara la seva tasca com a traductora: el primer graó de la cadena de doblatge, després del qual ja tenim els especialistes en adaptació musical i els supervisors de la distribuïdora (els qui han de donar el vist-i-plau final del projecte de doblatge de la pel·lícula).

Finalment, Rodríguez destaca la importància tant del traductor com del lletrista per respectar la idea general de les cançons, especialment quan aquestes tenen una funció argumental i no es pot modificar el missatge. Tanmateix, reconeix que és el lletrista l'encarregat de transmetre aquest missatge amb les paraules adequades.

Annex 3.3 – Natalia Pérez

Entrevista a Natalia Pérez, supervisora de Paramount Pictures Spain

Natalia Pérez va estudiar Biología a la Universidad Autónoma de Madrid. Des de l'any 2008, treballa com a coordinadora i supervisora de doblatge i subtitulació cap a l'espanyol a Paramount Pictures Spain. Anteriorment havia treballat com a responsable d'operacions per a l'empresa Aurum Producciones, S.A., concretament des del 1995 fins al 2008.

Apreciada Natalia, a continuación te propongo una serie de cuestiones que me gustaría que pudieses comentar desde tu experiencia en Paramount Pictures Spain.

- ¿Cuál es tu función principal en Paramount Pictures Spain?

Mi función entre otras cosas consiste en coordinar y supervisar las versiones castellanas de nuestras películas (doblaje y subtitulado).

- ¿En qué consiste exactamente la supervisión de las adaptaciones para el doblaje y grabación de voces que se contratan a directores de doblaje *freelance* a través de los estudios de doblaje?

La supervisión consiste en el seguimiento de la traducción, adaptación, doblaje y mezcla de la película.

- ¿Con qué estudios de doblaje trabajas principalmente para las traducciones al español y al catalán? O, si no es posible citarlos,

¿trabajas con más de uno, o el mismo estudio realiza traducciones para varios idiomas?

Trabajo con varios estudios.

- ¿Qué política seguís en el caso del doblaje al catalán? ¿Se intenta hacer el doblaje de todas las películas que van saliendo al mercado, o se escogen algunas en concreto por algún motivo en especial?

Las versiones catalanas son costeadas por la Generalidad [sic]. Tenemos un acuerdo de doblar sólo las películas de animación, dado que no hay apenas mercado catalán (las copias en catalán recaudan mucho menos que las castellanas, el público prefiere ver las películas dobladas al castellano).

- ¿Recuerdas cuál fue la primera película de Paramount distribuida en catalán? ¿Y la primera en español?

¡Paramount empezó a operar en España alrededor del año 1921! Y no tengo noticias de esa época (aunque sería muy interesante tener datos...). Ha estado más de 20 años distribuyendo su producto a través de Universal y ha empezado de nuevo su andadura en solitario a partir del 2008. La primera que Paramount Pictures Spain estrenó fue *Tropic Thunder* y no se estrenó en catalán. El primer título en catalán fue *Madagascar 2*.

- Paramount es el titular de los derechos de Spirit, pero fue Universal quien distribuyó directamente esta película, por lo que Paramount estrena en España desde el año 2008. Me pondré en contacto con Cristina Osorio para hablar de estas dos películas. Mientras, tú te has ocupado de la supervisión del doblaje de *Shrek 4*, ya que todas las anteriores se supervisaron en Universal. Teniendo en cuenta esta información, hablemos ahora de *Shrek 4*. Esta película, igual que las anteriores de *Shrek*, incluye canciones. ¿Quién toma la decisión de si hace falta traducirlas o no? ¿O quizás es algo que no se plantea al ser canciones cantadas por artistas famosos?

Paramount Pictures Spain y DreamWorks toman en conjunto este tipo de decisiones.

- ¿Podríamos hablar de una norma general sobre traducir o no traducir canciones en películas de animación desde vuestra empresa? ¿De qué dependería esta norma? A continuación propongo una serie de puntos de partida que te pueden ayudar a contestar esta pregunta.
 - ¿Se traducen las canciones totalmente, parcialmente (unas sí y otras no) o simplemente se decide no traducirlas?

Si se decide traducir y cantar, se hace con todas las películas.

- ¿La decisión depende del tipo de película y de los destinatarios a los que va dirigida? ¿Hay diferencias entre animación para público infantil y animación para público adulto?

La decisión depende 1) del presupuesto, 2) del presupuesto y 3) del presupuesto.

- ¿Se realiza el doblaje de las canciones, se subtitulan o se ofrecen ambas opciones (tanto en cines como en DVD)?

Existen dos versiones de cine; la doblada y la subtitulada. Si una versión doblada traduce, adapta y canta las canciones, lógicamente nos las subtitula para dicha versión.

- Cuando se traduce una canción, ¿quién la canta: un cantante profesional, un actor de doblaje que sabe cantar, alguien desconocido, alguien famoso...? Si existen varias opciones, ¿de qué depende?

Depende de la dificultad del corte y del actor, pero por norma general se utiliza un director musical y cantantes profesionales.

- ¿Qué se tiene en cuenta a la hora de traducir una canción: rima, espacio del subtítulo, sincronía labial, contenido de la canción y lo que explica la letra...?

La meta de una adaptación es que sea fiel al original y transmita las mismas emociones. Traducir un film musical es lo mismo que traducir una obra de teatro musical. Necesitas traducir y adaptar las letras, y trabajar con partituras y cantantes profesionales igual que en un musical al uso.

- ¿Se ofrecen pautas a seguir a los traductores que se contratan o se los proporcionan directamente los estudios de doblaje externos contratados por vosotros?

Elijo y superviso personalmente las traducciones. Trabajo estrechamente con los traductores para asegurar que la traducción es fiel al original no sólo desde el punto de vista argumental, también formal. Es vital que se mantenga el mismo espíritu, el mismo registro de lenguaje.

Resum i comentari de l'entrevista amb Natalia Pérez

El 7 de novembre de 2011 em poso en contacte per correu electrònic amb Natalia Pérez, supervisora de doblatge per a Paramount Pictures Spain, qui contesta el mateix dia, diu que accepta l'entrevista i aclareix algunes qüestions relacionades amb el seu càrrec dins l'empresa. Fins i tot s'ofereix a facilitar-me un contacte encarregat de la supervisió dels doblatges a Universal. Contesto el mateix dia per agrair-li la seva bona predisposició i per demanar-li el contacte de Universal, distribuïdora de la pel·lícula *Spirit: SC*. Pérez comenta que serà a Los Angeles per a la mescla de dues pel·lícules i que no tornarà fins al 30 de novembre (2011). Segons Pérez, durant la seva estada als EUA, aprofitarà per contestar les meves preguntes. El 29 de novembre contacto amb ella per saber

si ja té l'entrevista a punt, però no rebo cap més resposta seva. El 18 d'octubre de 2012, un any més tard, torno a contactar amb ella per correu electrònic i em contesta el mateix dia dient que la setmana següent em respondrà i enviarà l'entrevista (setmana del 22 al 28 d'octubre de 2012). Envio un recordatori definitiu el 6 de novembre de 2012 i aquell mateix dia m'envia les respostes a les meves preguntes.

Quant al contingut de l'entrevista, en trec les següents conclusions: com a coordinadora i supervisora, la seva feina consisteix a fer el seguiment global de la traducció, adaptació, doblatge i mescla de la pel·lícula. Treballa de prop amb els traductors, i en supervisa les seves versions, pel que fa a fidelitat argumental, fidelitat formal, fidelitat d'esperit i registre en el llenguatge.

Pérez considera que els doblatges en català gairebé no es fan perquè no són rendibles, ja que l'espectador prefereix anar a veure-les en espanyol abans que en català. Aquest comentari és del tot discutible, ja que el pressupost és una qüestió, i una altra el dret a veure les pel·lícules en català.

Pel que fa a la traducció de cançons, les decisions es prenen entre DreamWorks i Paramount Pictures Spain, que són els qui determinen si cal o no cal traduir les cançons des d'un bon començament. A la primera pregunta del punt 8, li demano si les cançons es tradueixen de manera total o parcial, o simplement no es tradueixen (generalment) i penso que Pérez no va entendre ben bé què li estava demanant, ja que la resposta no és coherent amb la pregunta formulada. Finalment, sobre aquesta qüestió, Pérez subratlla la

importància de la qüestió econòmica a l'hora de prendre decisions sobre si cal o no cal traduir cançons.

Altres informacions:

Pel que fa a l'entrevista amb Cristina Osorio, contacte de Universal que em va facilitar Natalia Pérez, mai no vaig rebre cap resposta seva. El correu electrònic va ser enviat el 8 de novembre de 2011, en què li demanava que es posés en contacte amb mi per fer-li una breu entrevista per telefònica o per correu electrònic. Vaig tornar a contactar amb ella el 18 d'octubre de 2012, un any més tard, però tampoc no vaig rebre cap resposta.

Annex 3.4 – Odile Arqué

Entrevista escrita a Odile Arqué, lletrista de les versions catalana i espanyola de la pel·lícula *Spirit: SC*

Odile Arqué, poeta i rapsoda, autora i intèrpret de cançons, és llicenciada en Filologia Catalana i té el Cambridge Certificate of Proficiency in English and Translation. L'any 1987 supera les proves d'homologació de TV3 per a traducció i, el 1989, les d'assessorament lingüístic. Té estudis de música, d'interpretació i de cant, i imparteix classes de comprensió, elocució i dicció per a actors. També ha impartit cursos de traducció de guions de doblatge i d'adaptació de cançons per al doblatge. Ha compaginat la feina de traducció i correcció de guions amb la traducció literària i d'assaig, i l'adaptació per al cant d'òperes infantils de Britten, Menotti, Krása i Offenbach. A més, és lletrista d'un gran nombre de cançons per a sèries infantils.

En primer lloc, quatre dades bàsiques sobre tu:

- Quina és la teva professió (traductora, lletrista, directora musical, correctora lingüística...)?

Sóc del temps en què la Universitat no era vista com una agència de col·locació i això de la professió és un concepte on no m'he acabat de saber encasellar mai. Vaig fer Filologia catalana, tinc el Certificate of Proficiency in English Language i estudis mitjans de música. Escric i componc cançons des que tinc ús de raó. He exercit de professora d'anglès, de professora de català, de traductora, d'ajustadora, d'adaptadora per al cant de llibrets d'òperes, de lletrista de múltiples cançons per a l'audiovisual i de correctora lingüística de doblatge...

- Des de quan l'exerceixes i com vas entrar en el món de l'audiovisual?

Per al cas que t'ocupa, vaig començar com a traductora l'any 1987 i com a lingüista, el 1989, després de passar les proves d'homologació corresponents. Com a lletrista, més o menys per la mateixa època, quan es van començar a adaptar cançons per a sèries d'animació.

- En segon lloc, algunes preguntes que se centren en la teva experiència professional: L'autora Xènia Martínez explica en un article tot el procés complet del doblatge dividit en fases. Entre aquestes fases, diu, hi ha el moment en què el client facilita les instruccions necessàries a l'estudi de doblatge perquè aquest sàpiga si ha de dur a terme la traducció per al doblatge de certes cançons o no (entre moltes altres coses, però aquest és el punt que més m'interessa). Quin creus que seria el percentatge de vegades en què sí que es rep aquesta informació, i quin el percentatge en què no es rep? Si es rep, de quina manera es fa?

Aquesta informació (i ho dic com a lingüista d'estudi, que participa en la decisió), el client l'ha de facilitar sempre i el traductor l'ha de tenir sempre. Les instruccions, les rep l'estudi de doblatge des del client. De vegades, hi pot haver dubtes (pel caire de la sèrie o per qüestions de pressupost o de temps) sobre la necessitat o no de doblar les cançons. Llavors, el director artístic i el lingüista (que en el cas del doblatge en català és també responsable de l'adaptació, en el sentit d'adequació), valoren la necessitat de doblar-les i traslladen l'opinió al client. Al traductor se li demana que sempre les tradueixi

(sense adaptar-les perquè, si s'han d'adaptar, el lletrista ha de tenir el sentit complet de la cançó). En el procés posterior ja es veurà si s'adapten per cantar o no, o si se subtitulen (quan són per a adults) o no. Amb això vull dir que aquesta informació no es pot obviar i, per tant, sempre hi és. Parteix del client cap a l'estudi; si hi ha dubtes, passa per direcció artística i pel lingüista. Llavors, arriba fins al traductor. Posteriorment, es fa l'adaptació per al cant i, si cal, torna a passar pel lingüista.

- Quan el traductor no sap si ha de traduir o no traduir una o més cançons dins d'una pel·lícula, ja sigui aquesta d'animació o no, com creus que pren la decisió? A partir del sentit comú, de criteris generals...? En rep, de criteris? Disposa d'alguna font de consulta de referència? N'hi ha?

Com deia Wilde, el sentit comú és el menys comú de tots els sentits. Per tant, val més acollir-se als criteris que marca el client i, en el cas de TVC, al llibre d'estil, avui l'Esadir. En el cas de les pel·lícules que anomenem "de ficció", és a dir, les que no són d'animació, el criteri és a:

<http://esadir.cat/traducidoblatge/subtitulacio/?searchterm=can%20ons&Criteri=General>

... on trobem que diu: "Les cançons sempre se subtitulen excepte quan coincideixen amb l'aparició de títols de crèdit o tenen una funció de simple fons ambiental sense que el seu text aporti res significatiu. Els himnes se subtitularan sempre". Pel que fa a les d'animació, la tendència és traduir i

adaptar totes les cançons per al cant, llevat d'algunes excepcions sobre les quals ja es pronuncia el client.

- Qui sol ser la persona que realitza la traducció de cançons en una pel·lícula d'animació? El traductor, el traductor especialitzat a traduir cançons (n'hi ha?), el traductor amb coneixements de música, el lletrista, o bé alguna altra persona? Potser depèn del tipus de cançons? Quin seria el perfil ideal de professional que ha de dur a terme aquesta tasca?

Per a la traducció simple, no calen especialistes. Qualsevol traductor hauria de poder traduir les cançons (“traduir-les”, no pas “adaptar-les”, que això ja és feina del lletrista). El “perfil ideal” seria, més que no pas una persona amb coneixements estrictes de música, algú amb un gran sentit del ritme i la música natural de la llengua, capaç de captar els accents de la versió original i de traslladar-los a la versió adaptada. L'accentuació va lligada a la pulsació musical i això s'ha de poder traslladar a la versió final. De tota manera, avui, per qüestions de pressupost, si les cançons no són especialment complicades o compromeses, no es demana la intervenció d'un lletrista especialitzat. Avui sentim algunes cançons adaptades que necessitarien urgentment una remodelació.

- Quines són les persones que intervenen en aquest procés que tenen contacte directe amb els cantants de les llengües meta?

Generalment, el lletrista lliura la feina a l'estudi i desapareix. Qui té contacte amb els cantants és el director musical, que, si abans de cantar un tema hi troba alguna pega, la comenta amb el lletrista per telèfon.

- Segons Lluís Comes i Arderiu, traductor i lletrista, la sincronia labial en els personatges de pel·lícules d'animació és molt més complicada que en el cas de personatges reals. Hi estàs d'acord?

No del tot. Depèn de les pel·lícules d'animació. El manga, per exemple, no imita els moviments dels llavis humans, els obren i els tanquen aleatòriament i sense gens d'expressivitat. Però l'animació antiga de Warner, per posar un exemple, on tot era dibuixat, imitava més el moviment dels llavis i, sobretot, marcava molt les bilabials, les obertures i tancaments exagerats. Aquests, per a mi, eren els més complicats. L'animació d'avui, en canvi, que es treballa amb ordinadors i sovint sobre moviments de boques humanes, s'assembla molt més al treball amb personatges reals.

- A la pel·lícula *Spirit: Stallion of the Cimarron* (on vas exercir de lletrista i directora musical tant en la versió catalana com en l'espanyola) el cavall no canta perquè no se li dona veu si no és a través de la veu en off (narració) o a través de les cançons, que també són en off (les lletres són els seus pensaments i, per tant, no es veu com canta). Per tant, el nombre de cançons és força elevat. Què en recordes, d'aquella experiència, especialment pel que fa a l'adaptació en ambdues llengües meta?

No va ser l'adaptació típica de les pel·lícules d'animació. L'original el cantava Bryan Adams i, per tant, era com fer de nou unes cançons per a un personatge real. El treball d'adaptació en una llengua o en una altra és molt diferent. El castellà i el català tenen una distribució accentual més allunyada del que pot semblar i, també, sensibilitats lingüístiques diferents, i això exigeix acostaments diferents. D'altra banda, però, passa que el client distribueix totes dues versions i no té ni idea dels processos d'adaptació, i encara menys de llengua, i demana que "siguin iguals" i que diguin "exactament el mateix" que l'original. Has de mantenir, per tant, una coherència entre totes dues versions i que, al mateix temps, resisteixin el procés de traducció inversa que se't demana després d'haver fet l'adaptació.

- Què n'opines, de les veus que canten en les versions catalana i espanyola? M'estic referint a Quim Bernat en català i a Raúl en espanyol. Aconsegueixen recordar la veu de Bryan Adams? De fet, cal aconseguir-ho, o és millor separar-se del timbre de la veu original i obtenir una versió totalment diferent?

Les veus que van cantar aquestes dues versions van venir triades pel client. Personalment, jo no hauria apostat per aquestes veus. En aquell moment, Raúl era un cantant d'èxit i van considerar que afegiria valor a la versió castellana. Per a la versió catalana vaig proposar en Pep Sala (perquè crec que sí que les veus han de tenir el timbre i el color de l'original) però, com sempre, per al català no hi havia pressupost. He de dir, però, que amb en Quim vam fer una feïnada i se'n va sortir molt dignament.

- Hi ha diferències importants entre el català i l'espanyol a l'hora d'adaptar lletres de cançons? Et recolzes en una traducció ja feta per fer l'altra?

Sí, la distribució accentual és molt diferent i, contràriament al tòpic, el públic castellà admet sense exclamar-se girs i expressions poc habituals, cosa que en català costa perquè ràpidament se't demana que no siguis tan literari. Estem poc avesats a abraçar la llengua sencera. T'hi has de referir obligatòriament perquè el client demana que una versió i l'altra siguin "iguals".

- Continuant amb *Spirit: Stallion of the Cimarron*, saps per què no es va traduir el nom del protagonista, quan el de Rain, l'euga amiga del cavall, sí es traduïa (Lluvia/Pluja)? Sembla contradictori.

No sé per quin motiu. Jo no vaig intervenir ni en la traducció ni en la supervisió lingüística d'aquesta pel·lícula.

- Pel que fa al fet que la majoria de pel·lícules d'animació de Disney, DreamWorks o Warner Bros. van destinades a tots els públics, tant infants com adults, es té en compte aquest fet a l'hora de traduir i adaptar les cançons? Se simplifica el lèxic perquè es considera que l'infant no ho entendria si no es canviés, o es mantenen metàfores, jocs de paraules i referents culturals de la versió original? He sentit que sol passar una mica de tot i que existeix un debat sobre a qui van dirigides realment aquestes pel·lícules, si a infants o a adults...

Jo no sóc partidària de simplificar, però sempre hem d'acabar accedint a les instruccions del client, que sovint té una certa tendència a pensar que el públic és beneït. Quantes cançons no hem cantat i repetit quan érem criatures, encantats de saber-les de memòria però sense tenir ni idea de què dèiem! I un dia, oh meravella! Hem descobert que allò que entonàvem com una lletania tenia un significat. I encara ens han agradat més. No es té en compte la llengua passiva, no es té en compte la competència lingüística subjacent, i cada vegada rebaixem més el nivell de tot. El tema de les referències culturals és un camp molt divers. N'hi ha que, bé per la globalització que les ha fet molt presents o bé per la imatge que ens ofereix l'audiovisual, no cal adaptar-les ni canviar-les, o no es pot. N'hi ha d'altres, però, que potser demanen una adaptació més acostada a la realitat cultural del receptor o fins i tot, més neutra i universal.

- Creus que caldria fer més investigacions en el camp de la traducció de cançons per tal de crear un conjunt de criteris de referència i aportar paràmetres tant per a l'anàlisi com per a la traducció de cançons en el món audiovisual en general? En cas que sí, quins creuen que haurien de ser els enfocaments?

No. A veure, com a treballs de camp i investigació de sistemes i resultats, és interessant, però no crec que l'estudi exhaustiu de paràmetres arribés a crear millors traductors/adaptadors de cançons. Hi ha rimaires i hi ha poetes, com en tot. De rimar, se n'aprèn, com de teclejar el piano. I ho deixo aquí.

Resum i comentari de l'entrevista amb Odile Arqué

El dia 6 de novembre, a partir de la recomanació de Lluís Comes i Arderiu, em vaig posar en contacte amb la lletrista Odile Arqué per demanar-li si em podia respondre unes quantes preguntes en una entrevista escrita. Arqué es va comprometre a enviar-me les respostes per correu electrònic el dimarts 13 de novembre. Aquell dia, tal com estava previst, vaig rebre l'entrevista amb totes les respostes, la qual resumeixo i comento tot seguit.

En l'entrevista, Odile Arqué s'estén àmpliament en les preguntes que li proposo i sembla trobar-s'hi molt a gust. Després de presentar-se i donar algunes dades de la seva vida professional, Arqué remarca la importància de facilitar informacions prèvies als traductors sobre si cal o no cal traduir les cançons. En aquest procés de doblatge de cançons, explica, hi intervenen diversos professionals: des del client, fins al lletrista, passant pel traductor, el lingüista o el supervisor musical (qui té el contacte directe amb els cantants que posaran la seva veu a les cançons traduïdes/adaptades). També hi intervenen factors com la posterior traducció inversa de les cançons com a criteri de qualitat que demana el client.

Arqué explica que el sentit comú sovint és molt relatiu a l'hora de decidir si cal o no cal traduir una cançó (en el cas de no rebre cap informació prèvia per part del client), per la qual cosa cal basar-se en criteris existents que ens facilitin la feina. En el cas del català, parla dels criteris de Televisió de Catalunya, en línia a <http://www.esadir.cat>. Un cop més, però, sembla ser que el tema econòmic influeix en els processos de traducció. Pel que ens diu l'entrevistada, el

pressupost influeix en la decisió final sobre si cal adaptar o no. I, per aquest motiu, Arqué remarca el fet que algunes adaptacions que ja corren pel mercat audiovisual necessitarien una revisió urgent.

Arqué parla de dos tipus de traduccions de cançons: les que pot traduir el traductor sense problemes (traduccions simples [segurament les *ditties* a les quals feia referència en la seva entrevista el lletrista Lluís Comes i Arderiu]) i les que tradueix literalment el traductor per enviar-les al lletrista, qui les ha d'adaptar segons el ritme i la música de la llengua meta. No cal ser un especialista musical, comenta Arqué, sinó que n'hi hauria prou de ser un traductor amb un sentit del ritme i coneixements de la música de la seva llengua materna per poder captar els accents i traslladar-los a l'altra llengua.

Pel que fa a l'ajust i la sincronia labial, Arqué no està del tot d'acord amb les afirmacions de Comes i Arderiu, qui deia que l'ajust en dibuixos animats és més complicat que en persones de carn i ossos. Arqué considera que sí que és cert en alguns casos, com en els dibuixos de la companyia Warner o els fets amb ordinador, ja que reproduïen molt bé els moviments labials de les persones reals, però també creu que hi ha excepcions, com el manga, en què això no sol ser habitual.

En el cas concret de *Spirit: Stallion of the Cimarron*, creu que no va ser una adaptació típica i que no va ser fàcil adaptar-ne les cançons. Quant a les veus que substituïen la veu de Bryan Adams, creu que en el cas de l'espanyol es va triar Raúl perquè era el cantant del moment i prou. En el cas del català, ella

mateixa va recomanar la veu de Pep Sala, perquè és un cantant que, segons Arqué, té un timbre i un color semblants als del cantant original, però finalment es va triar Quim Bernat, qui creu que ho va fer prou bé finalment.

Quant a la comparació entre les adaptacions de cançons en català i en espanyol, Arqué considera que el client sempre les vol massa iguals entre elles, però que cada llengua té les seves característiques pròpies (prosòdiques, musicals, formals o accentuals, per exemple) i que aquest fet sovint no es té en compte. Per exemple, en espanyol, diu que el públic no s'espanta quan sent segons quines expressions o girs poc usuals. En canvi, això sí que passa en català. Per aquest motiu, creu que sovint les traduccions de cançons en català ometen termes més literaris per tal d'evitar aquest problema.

Finalment, sobre el llenguatge infantil o per a tots els públics de les pel·lícules d'animació, Arqué diu que la globalització ha fet que molts referents culturals s'hagin acabat introduint en la nostra cultura, però creu que encara n'hi ha de desconeguts que cal tenir en compte durant el procés de traducció. Es tendeix, segons Arqué, a la simplificació, però el públic no es beneït, encara que sovint se l'hi consideri, i no cal simplificar tant el llenguatge.

Annex 3.5 – Ricard Sierra

Resum del contacte amb Ricard Sierra, traductor a l'espanyol de la pel·lícula *Spirit: SC*

Ricard Sierra Zamora, llicenciat en Filologia Anglesa, és traductor autònom i director de l'empresa de traducció i serveis lingüístics Kobalt Languages. És expert en traducció audiovisual (doblatge i subtitulació), adaptació de campanyes publicitàries, i està especialitzat en esports. Va ser professor del Màster de Traducció Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona entre els anys 2004 i 2012. Des del 1997, ha traduït més de tres-centes pel·lícules per al doblatge i més de dos mil programes esportius per a la televisió.

Em vaig posar en contacte amb Ricard Sierra el 6 de novembre de 2012 per demanar-li si acceptaria respondre unes preguntes per via virtual o telefònica sobre la traducció de les cançons de la pel·lícula *Spirit: SC*.

Ricard Sierra va contestar el meu correu electrònic el mateix dia 6 de novembre, on em va explicar que ell havia traduït la pel·lícula, però no les lletres de les cançons, ja que aquesta tasca l'havia dut a terme un lletrista a partir d'una traducció molt literal que ell havia fet prèviament. A més, em va demanar si coneixia el lletrista Lluís Comes i Arderiu.

En la meva resposta, el mateix dia 6 de novembre, li vaig agrair la seva bona disposició i, a més, li vaig comentar que ja m'havia posat en contacte amb Lluís Comes i Arderiu i que estava pendent de rebre una resposta per part d'Odile Arqué, lletrista de la pel·lícula a la qual fem referència. Finalment, li vaig demanar la seva col·laboració en possibles futures entrevistes.

En la seva segona resposta el mateix dia, Ricard Sierra va recalcar que la seva feina s'havia limitat a la traducció de diàlegs i a la traducció literal de les cançons i que, per tant, no havia tingut cap mena d'influència en el resultat final (quant a les cançons). A més, va accedir a col·laborar en futures ocasions pel que fa a la meva recerca.

En un últim correu electrònic el mateix dia 6 de novembre de 2012, li vaig corroborar que comptava amb la seva col·laboració. Vam enllestir en aquest punt el nostre contacte, tot agraint el temps que m'havia dedicat.

Annex 3.6 – Montse Porti

Entrevista escrita a Montse Porti, traductora al català de la pel·lícula *Spirit: SC*

Montserrat Porti Piqué és llicenciada en Traducció i Interpretació per la UAB (1994) i traductora homologada per Televisió de Catalunya des de 1997. Des de llavors es dedica a la traducció de produccions audiovisuals per a diversos estudis de doblatge. Tradueix de l'anglès, el francès i el portuguès. Ha traduït sèries com *Bonanza*, *S'ha escrit un crim*, *Borgia*, *Phycoville* i *Joséphine*; sèries d'animació com *Iron Man*, *Els germans Kratt* i *La lliga dels supermalvats*; i pel·lícules com *L.A. Confidential*, *El somni d'Àfrica* i *Star Trek 4: Missió salvar la terra*. També ha traduït onze títols publicats per Ediciones Obelisco.

En primer lloc, quatre dades bàsiques sobre tu.

- Ets traductora, correctora, intèrpret, lletrista? Traductora.
- Amb quines llengües treballes normalment? De l'anglès i el francès al català.
- En quin tema t'has especialitzat? Audiovisual.
- Com vas entrar en el món de l'audiovisual? Mitjançant les proves de Televisió de Catalunya.

En segon lloc, algunes preguntes sobre la teva experiència professional.

- Vas ser la traductora al català de la pel·lícula *Spirit: Stallion of the Cimarron*. Dius que fa segles d'aquella experiència... però no en recordes res? Recordes, per exemple, que és una pel·lícula de

DreamWorks que conté un alt grau de cançons que exerceixen de narració? Explica'm una mica la teva experiència amb aquesta pel·lícula o, si més no, amb exemples de característiques similars potser ja més recents.

Sempre és agradable traduir un producte ben fet, i Spirit ho és. Té tots els ingredients necessaris per arribar i agradar al públic objectiu, és a dir, el públic infantil. Com a traductora no vaig fer altra cosa que traslladar els diàlegs de la pel·lícula en la llengua meta intentant reproduir-ne el to i el ritme.

- Quant a les cançons, en el cas de la versió espanyola (traduïda per Ricard Sierra), el traductor va facilitar una traducció literal de les lletres de totes les cançons perquè la lletrista (Odile Arqué) les adaptés a la llengua meta. En el cas del català, vas procedir de la mateixa manera? La lletrista va ser la mateixa.

Sí, em vaig limitar a traduir literalment la lletra de les cançons i després les van adaptar altres professionals.

- En el cas de la versió catalana, el cantant que posa la veu a les cançons és Quim Bernat. No és un personatge conegut per l'audiència com ho és Bryan Adams per a l'audiència nord-americana i, també, internacional... Perd alguna cosa la pel·lícula amb aquest canvi? Guanya res?

La participació d'un famós sempre és un reclam publicitari extra per una pel·lícula, però a l'hora d'adaptar-la en una altra llengua s'ha de perseguir la qualitat, i per a mi és més important el resultat del producte que no pas si la persona que ho ha fet és famosa o no. Crec que a un cantant que no sigui famós li pot ser més fàcil imitar l'estil del cantant de la versió original. En canvi si la cançó adaptada l'interpreta un cantant conegut pel públic d'aquí, potser li costarà més desprendre's del seu estil propi.

- Quan es tradueixen pel·lícules tant en català com en espanyol, si una de les dues versions ja està disponible com a traductora, la consultes? I, seguint amb la comparació entre ambdues llengües, quina de les dues creus que ofereix més possibilitats a l'hora de traduir i/o adaptar cançons?

Normalment no consulto les versions castellanes del producte que tradueixo. Penso que no hi ha absolutament cap diferència en les possibilitats que ofereixen el castellà i el català a l'hora d'adaptar cançons. Totes dues són llengües prou riques i només cal saber fer-les servir.

- Hi ha hagut casos en què hagi adaptat també cançons, igual que fan els lletristes? És el mateix tipus de cançons, són més breus, tenen altres característiques que les diferenciïn?

Com a traductora no adapto mai cançons, només en faig una traducció literal, tot i que sempre tinc en compte l'original perquè la traducció s'hi acosti tant com sigui possible.

Resum i comentari de l'entrevista amb Montse Porti

Montse Porti, traductora audiovisual, em va concedir una entrevista per correu electrònic el 5 de desembre de 2012. En l'entrevista, va explicar que la seva tasca com a traductora de la pel·lícula *Spirit: SC* havia estat la de traduir diàlegs, no les cançons. De l'adaptació se'n va encarregar la lletrista, Odile Arqué. Tanmateix, per tal de poder adaptar les cançons mantenint el sentit original al màxim, Porti va fer una primera traducció literal que després va ser enviada a la lletrista perquè hi pogués treballar. Sobre aquesta pel·lícula en concret, va comentar que el producte final és molt bo.

Pel que fa a la introducció de veus famoses en les versions doblades, Porti considera que certament són un reclam addicional per vendre el producte, però que en les versions doblades s'hauria de prioritzar la qualitat abans que la introducció de veus conegudes. De fet, pensa que és millor una veu desconeguda en la versió meta, ja que és més fàcil adaptar-la al to i ritme de l'original, mentre que la veu coneguda té més problemes a l'hora de abandonar el seu estil propi.

Annex 3.7 – María Ovelar

Entrevista escrita a María Ovelar, lletrista de la versió espanyola de la pel·lícula *Brother Bear*

María Ovelar, també coneguda com a María Lar, és llicenciada en Filosofia i Lletres i Psicologia. Exerceix especialment de cantant, lletrista, adaptadora i directora musical. Va estudiar al Conservatori de Música de València. Ha fet de cantant en musicals com *Jesucristo Superstar* i ha enregistrat alguns discos en solitari i amb alguns grups. Ha escrit guions i lletres de cançons per a la televisió. Ha participat en festivals de la cançó. Ha dirigit enregistraments discogràfics i parts musicals de programes televisius. Ha treballat per a companyies com Fox, Warner o Disney. També ha impartit classes de cant i ha dirigit cors.

- En primer lugar, algunos datos básicos sobre tu formación y experiencia profesional en el mundo de la traducción (y, especialmente, la traducción audiovisual):

Aquí va una especie de currículum que tengo por aquí:...

María Ovelar Martín (María Lar)

Cantante/lletrista/adaptadora/directora musical de voces

Datos de interés y experiencia

Nací y realicé el bachillerato en Toledo. Residí algunos años en Valencia, donde estudié en el conservatorio de música y en cuya universidad, y más tarde en la de Madrid, me licencié en Filosofía y Letras/Psicología. Tengo conocimientos de inglés y francés.

He participado como cantante en musicales como *Jesucristo Superstar*, *Lovy* y *El diluvio que viene*.

He grabado discos en solitario y en grupos, y he interpretado temas para cine.

He formado parte de los profesionales cantantes de publicidad.

He realizado coros, tanto en directo como en la discografía de numerosos artistas nacionales e internacionales, para los cuales también he escrito temas, letras y adaptaciones.

He colaborado como cantante en diversos programas de televisión y poniendo voz a personajes de películas y series.

He participado en festivales de la canción, primero universitarios, luego nacionales e internacionales, como artista y como coro (Benidorm, Eurovisión, OTI, Amazonía).

He escrito guiones (TV1 y Autonómica de Murcia) y canciones para televisión.

He dirigido grabaciones discográficas de otros artistas nacionales e internacionales así como la parte musical de programas de televisión. Dirijo la grabación de voces en español de muchas de las películas y series que adapto.

He realizado para Fox, Warner y diversas productoras la adaptación de las canciones de numerosas películas (cine y DVD) y series.

Para Disney llevo adaptando las letras de las canciones de películas de cine y DVD desde *El jorobado de Notre Dame* hasta hace poco (ahora comparto ese trabajo con otros adaptadores), y de prácticamente todas sus series.

He impartido cursos de iniciación al canto para actores.

He actuado muchos años en directo con mi grupo de country/rock.

... y una lista de trabajos audiovisuales no del todo actualizada (algunas son series enteras con canciones en todos sus capítulos y de otras sólo he adaptado cabecera, canción de créditos o canciones puntuales). Usa o borra lo que te parezca.

DISNEY

PELÍCULAS

EL JOROBADO DE NOTRE DAME*	
JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE	
HÉRCULES*	---COROS
MULAN	---COROS
MUPPETS IN THE TREASURE ISLAND	---COROS
GEPPETTO*	
PETER PAN, REGRESO AL PAÍS DE NUNCA JAMÁS	
THE PIGLET´S BIG MOVIE	
POOH LARGOMETRAJE	
TOY STORY 2*	
SPRING TIME WITH ROO	
BROTHER BEAR*	
HOME ON THE RANGE	
LOS 101 DÁLMATAS MÁS VIVOS QUE NUNCA	
EL REY LEÓN 2	---COROS
LA DAMA Y EL VAGABUNDO 2	
EL EMPERADOR Y SUS LOCURAS*	
MONSTERS INC.*	
MONSTRUOS	
EL LIBRO DE LA SELVA 2	---COROS
LA SIRENITA NUEVA VERSIÓN	
ANNIE (cine)	
LILO&STITCH	
TREASURE PLANET	
EL JOROBADO DE NOTRE DAME 2	

MY FAIR MADELINE	---DIRECCIÓN Y PERSONAJE
MUPPETS CHRISTMAS MOVIE	---DIRECCIÓN Y COROS
WILBUR	---DIRECCIÓN
LOS TRES MOSQUETEROS	
MULAN 2	
TRISTÁN E ISOLDA	
DISNEY TOTALLY MINNIE	
COUNTDOWN TO CHRISTMAS	
MICKEY'S TWICE UPON A CHRISTMAS	
THE HEFFALUMP MOVIE	
WTP SEASON OF GIVING	
MICKEY MOUSE WORKS	
CHICKEN LITTLE	
ONCE UPON A HALLOWEEN	---DIRECCIÓN
TARZÁN 2	
KRONK'S NEW GROOVE	
TEACHER'S PET PICTURE	---DIRECCIÓN
CENICIENTA 2	---PERSONAJE
BARNYARD	
BAMBI II	
CARS	
THE WILD	
HIGH SCHOOL MUSICAL	
FRIENDS 2	---PERSONAJE
ENCHANTED (PARTE)	
LITTLE EINSTEINS MOVIE	
MEET THE ROBINSONS	
POOH DISNEY'S SUPERSLEUTH CHRISTMAS MOVIE	
PRINCESAS DISNEY	
MY FRIENDS TIGGER & POOH MOVIE	
PLAYHOUSE DISNEY	
SIRENITA 3	
TINKER BELL	
BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS, NUEVA EDICIÓN	

CARS HEAVY METAL
DISNEY'S CHRISTMAS CAROL
MICKEY'S ADVENTURES IN WONDERLAND
MICROPHONE
MUPPETS CHRISTMAS 2009
TIANA Y EL SAPO (parte)
SANTA BUDDIES
WINDWAGON'S SMITH

-----DIRECCIÓN

MUSICALES

WTP

SERIES

SIRENITA
POOH
ESTRELLITA
HÉRCULES
STANLEY
MARSUPILAMI
SABRINA
ROLIE POLIE OLIE
TEACHER'S PET
HOUSE OF MOUSE
HOUSE OF VILLAINS
MICKEY'S MAGICAL CHRISTMAS
LAMBERT EL LEÓN OVEJA
MOTHER GOOSE MELODIES
MAGGIE
DISNEY PRINCESS PARTY
MY BABY'S DADDY
TEAMO SUPREMO
LILO&STITCH
TARZÁN
BRANDY & MR. WISKERS

---DIRECCIÓN

---DIRECCIÓN

---DIRECCIÓN

AMERICAN DRAGON	
DAVE EL BÁRBARO	---DIRECCIÓN
HIGGLYTOWN HÉROES	
SUITE LIFE - HOTEL, DULCE HOTEL	
JOJO	
LITTLE EINSTEINS	
LITTLE PEOPLE	---DIRECCIÓN Y VOZ
LITTLE POLAR BEAR	
MY DAD IS A ROCK STAR	---DIRECCIÓN
PHIL OF THE FUTURE	
THAT SO RAVEN	
ARCHIE	
THE GROOVE SQUAD	
KRONK NEW GROOVE	
MICKY MOUSE CLUBHOUSE	
EMPEROR NEW SCHOOL	
HANNA MONTANA	
HANDY MANNY	
REPLACEMENTS	
BASIL BRUSH SHOW	---DIRECCIÓN
BILLY & MANDY	
CORY IN THE HOUSE	
MY FRIENDS TIGGER & POOH	
PHINEAS & FERB	
BUNNYTOWN	
OUT OF JIMMY	---DIRECCIÓN
SHORTY MCSHORT	
SPECTACULAR SPIDERMAN	---DIRECCIÓN
SUITE LIFE ON DECK	
SECRET LIFE	
SPECIAL AGENT OSO	
WIZARDS OF WAVERLY PLACE	
3 RD AND BIRD	---DIRECCIÓN
COUGAR TOWN	

MAKE IT OR BREAK IT

OTRAS PRODUCTORAS

PELÍCULAS

EL SECRETO DEL CASTILLO (LA PRINCESA CISNE II)	
LAND BEFORE TIME IX	---DIRECCIÓN
EL REY ARTURO	
HARRY POTTER	
VALLE ENCANTADO	---DIRECCIÓN
TEAM AMERICA	
LITTLE POLAR BEAR	
ATTACK OF THE TINYSAURS	---DIRECCIÓN
BARBIE (TODAS HASTA 2009)	---DIRECCIÓN
EL FANTASMA DE LA ÓPERA (CINE)	
TEACHER'S PET PICTURE	---DIRECCIÓN
LAND BEFORE TIME IX – X	---DIRECCIÓN
BARBIE- LA PRINCESA Y LA COSTURERA	---DIRECCIÓN
OSOS AMOROSOS VIAJE A CHISTELANDIA	---DIRECCIÓN
BARBIE	---DIRECCIÓN
FRANKLIN	---DIRECCIÓN
HAPPY MONSTER	---DIRECCIÓN
LAS AVENTURAS DE BRER RABBIT	---DIRECCIÓN
BARBIE	---DIRECCIÓN
BEDTIME MOVIE	
PIRATAS CON ALMA DE HÉROES	---DIRECCIÓN

SERIES

LOS GNOMOS (SERIE TV Y DISCOS)	---LETRAS Y ALGUNAS MÚSICAS, VOCES Y COROS
MERLIN	---DIRECCIÓN
STRAWBERRY SHORTCAKE 1, 2, 3, 4	---DIRECCIÓN Y PERSONAJES

WEEKENDERS	
LITTLE PEOPLE	---DIRECCIÓN Y VOZ
LIZZIE McGUIRE	---DIRECCIÓN
MIS PADRES SON MARCIANOS	---DIRECCIÓN
FAMILY GUY	---DIRECCIÓN
LAND BEFORE TIME XI	---DIRECCIÓN
MY LITTLE PONY	---DIRECCIÓN
MY LITTLE PONY SPRING PROMENADE	---DIRECCIÓN
LAZY TOWN	---DIRECCIÓN
YIN YAN YO	
CURIOUS GEORGE	
PRETTY CURE	---DIRECCIÓN
HARRY	---DIRECCIÓN
RUPERT THE BEAR	
SOUTH PARK	---DIRECCIÓN-COROS Y VOCES
VALLE ENCANTADO SERIE	---DIRECCIÓN Y VOCES
WITCH	---DIRECCIÓN
WAYSIDE	---DIRECCIÓN
ALLIGATOR	---DIRECCIÓN
ANIMALIA	---DIRECCIÓN
FLAP JACK	---DIRECCIÓN
GREEK	
LUNAR JIM	---DIRECCIÓN
MAMÁ MIRABELLE	---DIRECCIÓN Y COROS
PICHI PICHI PITCH	---DIRECCIÓN Y COROS
TARTA DE FRESA SERIE	---DIRECCIÓN Y PERSONAJES
UGLY BETTY	
UNDERFIST	---DIRECCIÓN
AARON STONE	---DIRECCIÓN
CASTLE	
CHLOE´S CLOSET	---DIRECCIÓN
JERÓNIMO STILTON	---DIRECCIÓN

GUESS WITH JESS	---DIRECCIÓN
OLD DOGS	
ANIMALIA	---DIRECCIÓN
MAMÁ MIRABELLE	---DIRECCIÓN
THE NEW PINK PANTHER SHOW	---DIRECCIÓN
TIMMY	---DIRECCIÓN
BOB ESPONJA	---DIRECCIÓN
DORA EXPLORADORA	---DIRECCIÓN

- Fuiste en su momento la letrista al español de la película *Brother Bear*, una de las que analizo en mi tesis doctoral. La traductora al español fue Lucía Rodríguez quien, por cierto, te ha calificado como una “gran letrista”. Lucía me comentaba en una entrevista hace unos días que siempre se encarga de hacer una primera traducción literal de las canciones de las películas y que luego el letrista las adapta. Supongo que éste fue también el caso de *Brother Bear*. ¿Cómo procedisteis y cuál fue la función de cada persona implicada en este proceso? Si no recuerdas este caso en concreto, puedes generalizar con ejemplos de otras películas con canciones.

¡Qué linda Lucía y qué gran profesional...! Sí, es exactamente como ella te ha dicho, yo suelo recibir como material de trabajo:

- **La película original** (imagen y sonido)
- **El guión original** (el texto completo, diálogo + canciones)
- **La carta creativa** (resumen de argumento, descripción personajes, etc.)

- **Las partituras** de las canciones.
- **El guión traducido** (el texto completo, diálogo + canciones)

Todo esto en trabajos importantes, pero a veces tengo sólo imagen, guión original y guión traducido, o incluso sin traducción. Con todo esto adapto las canciones. Estoy muy limitada porque tengo que tener en cuenta el sentido de cada estrofa, la rima, la métrica, la acentuación en cada línea melódica y la boca de los personajes que cantan en imagen lógicamente en su idioma original y debe parecer que cantan en castellano, en la medida de lo posible. Es complicado aunar todos estos criterios. A veces hay que sacrificar alguno en beneficio de otro. Cuando, por ejemplo, está cantando un personaje en un plano corto de imagen, “manda” la boca y debes arreglártelas para decir ahí frases con vocales y consonantes parecidas, labiales obligadas, aunque no sea exactamente el sentido de la frase original; luego, cuando el personaje está en un plano más lejano o fuera de pantalla, o moviéndose rápido, aprovechas para retomar los conceptos que antes no pudiste poner.

Hay que sacar el espíritu de cada texto y cambiar quizá de orden los conceptos importantes para que la versión sea lo más fiel, bella, fluida, correcta y natural posible. A veces es desesperante y muy retador pero, si lo consigues, es muy gratificante.

- También me comentaba Lucía que no se les suele enviar la versión final a los traductores. ¿Crees que sería conveniente que pudiesen dar su opinión o bien crees que se iniciaría una guerra entre el bando de la

literalidad y mantenimiento del mensaje original y el bando de la adaptación y cambio (a veces total) del mensaje original? ¿Crees que la relación entre traductor y adaptador es buena en general? ¿Tiene que ser así?

Tal como te he contado que es el proceso, lo usual es que efectivamente el traductor, una vez entregado su trabajo, no vuelva a saber más. **En el caso de los diálogos**, la traducción pasa al director que hace el “ajuste” según criterios similares a los míos (boca, longitud de frases) aunque tienen más libertad, ya que yo tengo que respetar el número de sílabas/notas de cada verso y la acentuación correcta (por ejemplo, si una frase acaba con la palabra “translation”, en el diálogo pueden decir “traducción” sin problemas porque entra en boca y dura lo mismo, pero yo no porque “translation” suena musicalmente a palabra llana = “lalála” y “traducción” es aguda = “lalalá”). Después hay otra persona distinta que revisa ese ajuste y el diálogo queda así como definitivo salvo que en la grabación y sobre la marcha se realicen algunos pequeños cambios.

En cuanto a las canciones, cuando entrego mi trabajo (a menudo pongo distintas opciones para determinadas líneas o incluso estrofas) a veces tampoco tengo más noticias y otras veces es el propio cliente el que me llama si le apetece que dé otra vuelta a alguna frase. No suelen enviarme tampoco la letra final grabada. Sólo las tengo de los trabajos en los que he dirigido yo la grabación.

Claro que sería más enriquecedor para la obra que hubiera más conexión entre los que participamos en el trabajo, pero suelen ser pasos independientes. Sí, debe de ser un poco frustrante para el traductor (sobre todo cuando hacen un trabajo excelente como es el caso de Lucía), verlo a veces tan cambiado, pero en las canciones no queda más remedio.

- ¿Tienes normalmente algún contacto con los cantantes de las versiones dobladas? En el caso de *Brother Bear*, fueron Roser y Phil Collins quienes cantaron las canciones en español. En este caso, el Sr. Collins decidió mantener su voz en la versión doblada. ¿Qué me podrías decir sobre esta cuestión?

Solo si yo dirijo la grabación. Son el director de doblaje y el director musical los que se relacionan con los actores/cantantes. Hay casos en los que, según *casting*, la misma persona dobla y canta el mismo personaje si tiene oficio para hacer ambas cosas, y otros en los que un actor dobla y un cantante canta ese personaje. Lógicamente, en estos casos se busca que el actor y el cantante tengan la voz parecida.

También es lo ideal que estos dos directores estén muy conectados, pero las grabaciones de diálogos y canciones se hacen siempre por separado. Si yo hago solamente la adaptación, lo más probable es que no sepa nada de los cantantes que han hecho el trabajo, a menos que sean amigos o coincidamos y me lo cuenten.

- ¿Siempre trabajas para el mismo estudio de animación, o bien trabajas para varios? ¿Cuáles crees que son los que facilitan más el trabajo de traductores y/o adaptadores (en cuanto a recibir criterios, normas, consejos, mayor contacto, respeto hacia tu trabajo, etc.)? Es decir, ¿hay ventajas por el hecho de trabajar, por ejemplo, con Disney, en comparación con otras compañías (o al revés)?

He trabajado con varios estudios y para muchas compañías o clientes. Hay de todo como en botica. Que unos y otros te hagan el trabajo más fácil depende de sus políticas empresariales y de las personas con las que tratas. Tanto en Disney como en otras productoras se nota mucho cuando es un trabajo que el mismo cliente considera importante: te entregan material completo, te dan tiempo suficiente, etc.

¿Respeto hacia mi trabajo? Afortunadamente tengo felicitaciones manuscritas de altos directivos americanos de Disney y también, precisamente, de Phil Collins por trabajos de hace tiempo, pero la crisis lo ha cambiado todo: han cerrado muchos estudios, uno o dos de ellos tienen el monopolio de los audiovisuales e imponen sus condiciones, para nosotros son lentejas porque hay muy poco trabajo.

- Una última pregunta sobre la rima en las canciones. He detectado a partir del análisis traductológico de algunas canciones de películas de animación que, normalmente, si no se puede mantener la rima en los respectivos versos de las versiones dobladas, se mantienen las rimas en

otros versos posteriores, aunque no siempre es así e, incluso, se dan ejemplos de canciones con ninguna o escasas rimas. ¿Hay algún criterio acerca de esta cuestión (mínimo de rimas, tipos, etc.)?

¡Por supuesto, al menos yo intento por todos los medios respetar las mismas rimas que tiene el original! Incluso soy un poco obsesiva buscando rimas completas y no sólo asonantes. En rarísimos casos no queda otro remedio que cambiar la rima (por ejemplo, de versos alternos a versos seguidos), pero tiene que ser un texto muy, muy especial para que yo haga esos cambios. No sé qué criterio siguen otros adaptadores.

Resum i comentari de l'entrevista amb María Ovelar

María Ovelar és lletrista, cantant, adaptadora i directora musical de veus amb una amplíssima experiència en l'adaptació de pel·lícules, sèries i musicals tant de la companyia Disney com d'altres productores. En l'entrevista, adjunta un llarg llistat d'obres en què ha treballat.

Sobre el procés d'adaptació, Ovelar explica que sol rebre els següents documents de treball: 1) pel·lícula original, 2) guió original, 3) carta creativa, 4) partitures de les cançons i 5) guió traduït (pel que fa a les partitures de les cançons, cap altre entrevistat les cita). Durant l'adaptació, intenta conservar el sentit de cada estrofa, així com la rima, la mètrica, l'accentuació i l'ajust, però reconeix que no sempre és possible unir tots aquests criteris, per la qual cosa sovint se'n sacrifiquen alguns en detriment d'altres, tot i que si hi ha plans curts (ON), l'ajust és el criteri prioritari. Això sí, Ovelar té molt clar que cal treure

l'esperit de cada text per crear una versió final en llengua meta que sigui fidel a l'original, fluïda, correcta i natural.

Ovelar també fa referència a la relació entre traductor i adaptador, i considera que el contacte amb el traductor només es produeix en el moment en què aquest passa la traducció esborrany de les cançons al lletrista. En aquest sentit, Ovelar voldria una major connexió entre els diferents participants que estan involucrats en el procés de traducció de cançons i adaptació musical.

Ovelar explica, finalment, que la crisi econòmica que s'està vivint actualment ha fet que tanquin molts estudis i que els que han quedat hagin aconseguit monopolitzar el sector.

Annex 3.8 – David Suárez

Entrevista escrita a David Suárez, lletrista de la versió catalana de la pel·lícula *Brother Bear*

David Suárez Llorens és lletrista i director musical. És enginyer tècnic en Informàtica de Sistemes per la Universitat Pompeu Fabra. Va treballar des del 1999 fins al 2006 com a director del Cor de Gospel de Barcelona. Des de l'any 2000, és director musical de doblatge per a l'estudi de doblatge Sonoblok.

En primer lloc, quatre dades bàsiques sobre tu:

- Quina és la teva professió (traductor, lletrista, director musical, corrector lingüístic...)? En quines llengües sols treballar més i per a quin tipus de pel·lícules majoritàriament?

Sóc director musical i lletrista. Treballo tant en català com en castellà. Acostumo a treballar especialment en pel·lícules d'animació, tot i que sovint faig cançons en altre tipus de pel·lícules on algun o alguns actors canten alguna cançó.

- Des de quan exerceixes aquesta professió i com vas entrar en el món de l'audiovisual?

Exerceixo des de l'any 2002 i vaig començar perquè un familiar treballa en una companyia i em va presentar a qui aleshores era director de

doblatge de Disney. La primera cançó que vaig adaptar i dirigir va ser la careta de *Kim Possible* i, seguidament, *Brother Bear*. La meua experiència en aquell moment era de director de corals de *gospel*, i ho feia des del 99.

I, ara, algunes preguntes sobre la teua experiència professional:

- Quines serien les diferències principals entre les funcions del traductor audiovisual i les del lletrista? Fins a quin punt arriba una tasca i quan comença l'altra?

La feina del traductor és fer una traducció literal de les cançons, mentre que el lletrista ha de fer que aquesta traducció “encaixi” en la música (nombre de síl·labes, rima, musicalitat, etc.). En el meu cas, acostumo a rebre aquesta traducció literal i a partir d'aquí l'adapto a la música. No acostumo a tenir més contacte amb el traductor després de rebre la traducció, a no ser que aparegui algun dubte, especialment amb expressions originals que van més enllà de la traducció literal.

- Què en penses, quan el productor d'una pel·lícula, pels motius que sigui, diu a l'estudi de doblatge que sigui el traductor qui realitzi la traducció de breus fragments de cançons (*ditties*), i no el lletrista?

No em sembla bé, ja que un traductor no té per què tenir coneixements d'adaptació, encara que es tracti d'una peça curta. Acostuma a ser un

tema de pressupost que de vegades juga en contra d'un bon resultat. En la meva experiència, si mai he hagut de dirigir una d'aquestes *ditties* adaptades per un traductor, sovint he hagut de fer modificacions per tal de poder-ho cantar.

- Et serveixen les traduccions literals que et faciliten per a l'adaptació d'un tema musical? Intentes mantenir el sentit o dones preferència a altres criteris? En què et bases per a l'adaptació de cançons? Què és més important, des del teu punt de vista?

Sí, em serveixen, sovint puc aprofitar-ne coses. Jo tinc molt clar el meu criteri, que es basa a buscar que quan l'espectador escolti la cançó, no senti que es tracta d'una traducció, que tingui la sensació que és una cançó original catalana o castellana. M'agrada prioritzar la musicalitat, encara que de vegades es perdi un punt de literalitat (evidentment, sense perdre el sentit de la cançó). Tot i això, el criteri que he de seguir és el del supervisor de cada companyia, i he de dir que hi ha de tot. Alguns donen més llibertat, i d'altres s'hi fiquen més. Crec que l'error és pensar que tots els criteris s'han de complir: traducció literal, rima, nombre de síl·labes i boques (labials, vocals, etc). Intentar ser totalment fidel en tots els aspectes pot acabar en quelcom que es pot cantar, però que no té sentit com a cançó.

- Tens contacte directe amb els cantants de les versions doblades? En cas afirmatiu, és útil aquest contacte? En cas negatiu, creus que seria important?

En el meu cas, com a director musical, sempre tinc contacte amb els cantants. De fet, treballo més com a director que no pas com a lletrista. Quan he de dirigir alguna cançó que no he adaptat jo, acostumo a tenir com a director aquest contacte amb el lletrista. La realitat és que si l'adaptació està ben feta, aquest contacte no seria imprescindible. Darrerament he dirigit moltes cançons adaptades per Lluís Comes, sempre hem tingut contacte, tot i que en la majoria dels casos aquest contacte és perquè en Lluís m'expliqui per què ha fet les lletres com les ha fet, i no és imprescindible. En Lluís es un molt bon lletrista i mai no he tingut cap problema a l'hora de cantar les seves lletres.

- Dóna'm la teva opinió del resultat final en català i espanyol de *Brother Bear*, tenint en compte que la versió espanyola va mantenir el cantant original (Phil Collins) en les cançons en què cantava ell? És aquest un cas puntual?

Estic força content del resultat en català, es va prioritzar força la musicalitat i crec que va ser una bona feina. Evidentment va ser la meva primera gran producció, i potser després dels anys faria quelcom diferent. De totes formes, quan he escoltat les cançons passat el temps, la lletra no m'ha cridat l'atenció, és a dir, penso que quan escoltes una

versió doblada i no penses en el doblatge, l'objectiu està complert. Per això puc dir que estic satisfet amb el resultat en general. Quant al castellà, no és gens habitual que el cantant original canti en altres idiomes. Aquest fet té un efecte positiu de cara al públic. Penso que el públic en general no es va plantejar si les cançons estaven ben traduïdes o adaptades perquè era el mateix Phil Collins qui les cantava, és el més semblant a deixar-les en original. D'altra banda, per molt que algú conegui un idioma, no adaptarà un text com algú "de la terra", segur.

- Quant al tipus de públic i el llenguatge, tens en compte els destinataris abans i durant el procés d'adaptació de cançons en cinema d'animació per a tots els públics?

I tant, el cinema és una gran influència per als nens (i els grans), i això no s'ha de perdre de vista. Jo no sóc lingüista, sóc músic, de Barcelona, i es nota en les meves lletres. Crec que utilitzo un llenguatge més del carrer (del carrer de Barcelona, jeje) i no agrada a tothom, especialment a alguns lingüistes que creuen que el meu llenguatge no és prou normalitzat. No em toca a mi decidir què és el correcte però, a hores d'ara, quan algú m'encarrega una lletra ja sap com treballar. El castellà no presenta aquest problema, o almenys no és tan visible.

- Creus que caldria fer més investigacions en el camp de la traducció de cançons per tal de crear un conjunt de criteris de referència i aportar

paràmetres tant per a l'anàlisi com per a la traducció de cançons en el món audiovisual en general? En cas que sí, quins creus que haurien de ser els enfocaments?

El que a mi m'agradaria és que especialment les companyies es possessin d'acord quant als criteris i l'ordre de preferència. Hi ha qui prefereix que sigui literal encara que soni malament, i hi ha qui prefereix que soni bé, passant per damunt d'altres criteris. Penso que haurien d'escoltar-se més els lletristes, al cap i a la fi és la nostra feina i penso que tots sabem del que parlem. Potser seria positiu analitzar la reacció del públic davant diferents tipus d'adaptacions.

Resum i comentari de l'entrevista amb David Suárez

David Suárez va ser el lletrista al català de la pel·lícula *Brother Bear*, i ens explica en l'entrevista que aquesta va ser la seva primera gran producció. Ara, quan escolta la BSO, encara la considera una feina ben feta, ja que les lletres són naturals i fluïdes. De fet, Suárez explica que un producte final de qualitat s'aconsegueix oferint aquesta naturalitat al text: no s'ha de percebre en cap moment en les cançons que es tracta d'una traducció. Quant a la versió espanyola, en què canta Phil Collins en espanyol, considera que aquest detall fa que bona part de l'audiència cregui que la cançó és original i s'oblidi o no s'adoni que és una traducció.

Suárez fa una diferència notable entre les tasques del traductor i les del lletrista. Creu que quan s'acaba la feina del traductor (traduir literalment les

lletres de les cançons), comença la del lletrista (fer encaixar aquest text en la música original) i explica que, normalment, no s'estableix cap contacte entre ells dos, a menys que aparegui algun dubte. Sobre la feina del traductor, a més, reivindica que en cap cas aquest no ha de traduir cançons, ni tan sols *ditties*, ja que és feina del lletrista. En més d'una ocasió, explica Suárez, ell ha hagut de retocar cançons mal adaptades que procedien directament del traductor. Pel que fa a la feina del lletrista, quan ell fa de director musical, subratlla la feina del lletrista Lluís Comes, la qual considera impecable i d'una qualitat molt elevada.

Quant a criteris a seguir pels lletristes a l'hora d'adaptar cançons, Suárez explica que mai no se segueixen els mateixos. L'ordre de preferència (rima, missatge original, forma...) varia segons les productores que encarreguen les adaptacions i, per aquest motiu, Suárez demana més criteris unificats per part de les productores per saber quin és l'ordre de preferència que cal seguir.

Com a apunt final, pel que fa a la qüestió de la recerca en aquest camp, Suárez proposa que s'analitzi la reacció del públic davant de diferents tipus d'adaptacions.

Annexos del capítol 5 – Cançons del corpus

Annex 5.1 – Cançons dels crèdits de *Spirit: SC*

Lletra original de *Here I Am*

VERSIÓ ORIGINAL
Here I am
This is me
There's nowhere else on Earth I'd rather be
Here I am
It's just me and you
Tonight we make our dreams come true
It's a new world
It's a new start
It's alive with the beating of young hearts
It's a new day
It's a new plan
I've been waiting for you
Here I am
Here I am
Here we are
We've just begun
And after all this time, our time has come
Yeah, here we are
Still going strong
Right here in the place where we belong
Oh, it's a new world
It's a new start

It's alive with the beating of young hearts
It's a new day
It's a new plan
I've been waiting for you
Waiting, waiting, waiting
Oh...
Here I am
Hey, baby, here I am
Here I am
Here I am, here I am
Oh, right next to you
Right next to you
Here I am
And suddenly the world is all brand new
Here I am
Here I am
Whoa, whoa
Yeah, yeah
Here I am
Here I am.

Taula 45. Lletre original de *Here I Am*.

Lletra original de *Don't Let Go*

VERSIO ORIGINAL
I can't believe this moment's come
It's so incredible that we're alone
There's so much to be said and done
It's impossible not to be overcome
Will you forgive me if I feel this way?
'Cause we just met
Tell me that's okay
So, take this feeling
Make it grow
Never let it
Never let it go
Don't... let... go...
You give me something that I can believe in
No, don't... let...
Go of this moment in time
Don't... let... go...
I can't explain the things that I'm feeling
No, don't... let... go...
No, I won't let go
I've been waiting all my life
All my life
To make this moment feel so right
Feel so right
The feel of you just fills the night
So, come on, let's just hold on tight

Don't... let... go...
You give me something that I can believe in
No, don't... let...
Go of this moment in time
Don't... let... go...
I can't explain the things that I'm feeling
No, don't... let... go...
No, I won't let
Go
No, don't... let go
No, I won't... let go.

Taula 46. Lletra original de *Don't Let Go*.

Lletra original de *Brother Under the Sun*

VERSIÓ ORIGINAL
I had a dream
Of the wide-open prairie
I had a dream
Of the pale morning sky
I had a dream
That we flew on golden wings
And we were the same
Just the same
You and I
Follow your heart
Little child of the west wind

Follow the voice
That's calling you home
Follow your dreams
But always remember me
I am your brother
Yeah, under the sun
We are
Like birds of a feather
We are
Two hearts joined together
We will be
Forever as one
My brother, under the sun
Under the sun
Under the sun
My brother, under the sun.

Taula 47. Lletra original de *Brother Under the Sun*.

Annex 5.2 – Lletra de *Transformation*

Lletra de *Transformation* traduïda a l'inuit

Primera part (cançó sencera)

Segona part (part de la cançó)

VERSIÓ ORIGINAL	
	ki nu taa mun
Ma linn a	il i sa gvik sra mun
ki nu taa mun	sra mun
irr u sill ua ta moon	il i saa qa gvik
na lu ru na kii	nau vik sra qa quiaq tu tin
naa la gni su nai qsu tin	at laua iaq tu tin
kah ee li so tee	at a ra mik
gee seev see	si vuu qqan
Sua pa yaaq su na	at a ra mik
ka niq siq	pii gi si gaa
pak is i gin	Sua pa yaaq su na
tau tuv (at-lan)	ka niq siq pak is i gin
saa gnia gin	tau tuv at ar
at lan ma linn	saa gnia gin
irr a kkun (et qin)	at lan a mik irr a kun
Ma linn a	

Lletra original en anglès de *Transformation*

Come with me, I'll take you now
To a place that you fear
For no reason why
Your heart has turned away from
me
And I will make you understand
Everything will become clear to you
When you see things through
another's eyes
Everything will become clear to you
Whatever's meant for you, you will
find

Come with me, I'll take you there
To a place where you'll see
Everything you need to be the one
you need to be
And all of those things that you
feared
Will disappear from you in time
Everything will become clear to you
When you see things through
another's eyes
Everything will become clear to you
Whatever's meant for you, you will
find

Annex 5.3 – Cançons dels crèdits de *Brother Bear*

Lletra de *Through My Eyes*

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ SUBTITULADA EN ESPANYOL
There are things	Hay cosas en la vida
In life you learn	que aprenderás
And, oh, in time, you'll see	Y con el tiempo verás
'Cause out there somewhere	Porque en algún lugar
It's all waiting	Todo está esperando
If you keep believing	Si no dejas de creer
So don't run, don't hide	No corras, no te escondas
It will be alright	Todo irá bien
You'll see, trust me	Ya verás, confía en mí
I'll be there watching over you	Estaré pendiente de ti.
Just take a look through my eyes	Míralo con mis ojos
There's a better place somewhere out there	Hay un lugar mejor en alguna parte
Ooh, just take a look through my eyes	Míralo con mis ojos
Everything changes	Todo cambia
You'll be amazed what you'll find	Te asombrarás de lo que encontrarás
There's a better place	Hay un lugar mejor
If you look through my eyes	Si lo miras con mis ojos
Ooh	N/A
There will be times	Habrà momentos
On this journey	en este viaje
All you'll see is darkness	En los que solo verás oscuridad
But out there somewhere	En algún lugar

Daylight finds you	Las cosas claras verás
If you keep believing	Si no dejas de creer
So don't run, don't hide	No corras, no te escondas
It will be alright	Todo irá bien
You'll see, trust me	Ya verás, confía en mí
I'll be there watching over you	Estaré pendiente de ti
Just take a look, take a look	Míralo
Through my eyes	con mis ojos
There's a better place somewhere out there	Hay un lugar mejor en alguna parte
Ooh, just take a look through my eyes	Míralo con mis ojos
Everything changes	Todo cambia
You'll be amazed what you'll find	Te asombrarás de lo que encontrarás
There's a better place	N/A
If you look through my eyes	Si lo miras con mis ojos
All the things that you can change	Todas las cosas que puedes cambiar
There's a meaning in everything	Todo tiene un sentido
And you will find all you need	Y encontrarás cuanto necesites
There's so much to understand	Hay tanto que comprender
Take a look, take a look	Míralo
Through my eyes	con mis ojos
There's a better place somewhere out there	Hay un lugar mejor en alguna parte
You just take a look, take a look	Míralo
Through my eyes	con mis ojos
Everything changes	Todo cambia
You'll be amazed what you'll find	Te asombrarás de lo que encontrarás
You'll be amazed what you'll find	Te asombrarás de lo que encontrarás
Just take a look, take a look	Míralo
Through my eyes	con mis ojos
Everything changes	Todo cambia

You'll be amazed what you'll find	Te asombrarás de lo que encontrarás
You'll find a better place	Hay un lugar mejor
If you look through my eyes	Si lo miras con mis ojos
You know there's a better place	Sabes que hay un lugar mejor
Just take a look through my eyes	Míralo con mis ojos
You'll feel a better place	N/A
If you look through my eyes	Si lo miras con mis ojos
Take a look through my eyes	Míralo con mis ojos

Taula 48. Lletres de *Through My Eyes*.

Lletres de *No Way Out* (versió de Phil Collins)

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ SUBTITULADA EN ESPANYOL
I know it's hard	Sé que es difícil
But you found somehow	Pero has sabido de algún modo
To look into your heart	Mirar en tu corazón
And to forgive me now	y perdonarme ahora
You've given me the strength to see	Me has dado la fuerza para ver
Just where my journey ends	Dónde termina mi viaje
You've given me	Me has dado
The strength to carry on	la fuerza para seguir
Oh oh oh	N/A
I see the path	Veo el camino
From this dark place	Para salir de esta oscuridad
I see my future	Veo mi futuro
Your forgiveness	Tu perdón
Has set me free	me ha liberado

Oh, and I can see another way	Y veo otro camino
I can face	Puedo afrontar
Another day	el nuevo día
I see the path	Veo el camino
I can see the path	Veo el camino
I see the future	Veo mi futuro
I see the path	Veo el camino
From this dark place	Para salir de esta oscuridad
I see my future	Veo mi futuro

Taula 49. Lletra de *No Way Out*.

Annex 5.4 – Cançons dels crèdits de *Happy Feet*

Lletra de *The Song of the Heart*

VERSIÓ ORIGINAL
You might make a different song, oh yes that's right it's true
That don't make anybody more or less as good as you
If you can't feel the music that's all you really need
Then turn this party all the way out
Good time guaranteed
Everybody get up
Clap your hands and dance to the beat
Whatever you do little darlin' it's cool
Just get up out your seat
And wave your flag because everybody plays a part
One world united singing the song of the heart
The song of the heart
Look... everybody makes mistakes
Oh yeah, not one or two (right!)
But that don't make the dirty little things they say about you true (You tell 'em!)
Step aside little babies and watch me do my thing
And I don't even need a good reason to do this
Listen to me sing
Everybody get up
Clap your hands and show them what you got
Tonight we gonna jam from now until eternity
Don't you stop - make it hot oh!
And wave your flag because everybody plays a part
One world united singing this song, this song of the heart
The song of the heart

Watch me now!
Oh, I don't care what the people say
Come on!
This is my life
I just got to like that okay (okay?)
They can go fly their momma's kite
Hooray!
We can be together if we all do our part
I'll let you if you let me sing the song of my heart
We can be together if we all do our part
I'll let you if you let me sing the song
The song of the heart
All right I'm going to tell you one more time
Listen...
Uh
One world
One world
One world united
Singin' a song
Singin' a song
Singin' a, singin' a, singin' a, singin' a song of the heart
Song of the heart
Song of the heart
Song of the heart
Song of the heart
Feel me? Oh yeah!
Feel me? Keep singing!
You do you
I do me

Whatever! Get going y'all!
The song of the heart

Taula 50. Lletra de *The Song of the Heart*.

Lletra de *Hit Me Up*

VERSÍO ORIGINAL
Baby baby, just a little bit
Baby baby, just a little more
Baby baby, let me see ya
Walk to me talk to me handle me right
I did cause a commotion
I can't help but make a scene
I ain't lookin' for something permanent to get at me
If you're on it
You can keep it
Tell you what it's gonna be
You better step up your game
Before you can step with me
Can't you see me walkin' through the door
Maybe I should turn it up a little bit more
I can't help but feel responsible
For what the girls hate
And the boys adore
Say hey what's it gonna be tonight
Come hit me up
Come hit me up
Say hey party with me tonight
Come hit me up
Come hit me up
Say hey we been running all night
Come hit me up
Come hit me up
I know you feel it cause you checking me right
Come hit me up
Come hit me up

Baby baby, just a little bit
Baby baby, just a little more
Baby baby, let me see ya
Walk to me talk to me handle me right
I walk in, jaws all be droppin'
It's so electrified
Don't mean to intend my date
Don't mean to make you lose your mind
If you want this work it for this
Show me that you got what's right
You better make an impression
Won't get another try
Can't you see me walkin' through the door
Maybe I should turn it up a little bit more
I can't help but feel responsible
For what the girls hate
And the boys adore
Say hey what's it gonna be tonight
Come hit me up
Come hit me up
Say hey party with me tonight
Come hit me up
Come hit me up
Say hey we been running all night
Come hit me up
Come hit me up
I know you feel it cause you checking me right
Come hit me up
Come hit me up
Baby baby, just a little bit
Baby baby, just a little more
Baby baby, let me see ya
Walk to me talk to me handle me right
Uh, oh, hey (x3)
Ohhhhhh
Say hey what's it gonna be tonight
Come hit me up
Come hit me up
Say hey we been running all night

Say hey party with me tonight
I know you feel it cause you checking me right
Come hit me up
Come hit me up!
Say hey what's it gonna be tonight
Come hit me up
Come hit me up
Say hey party with me tonight
Come hit me up
Come hit me up
Say hey we been running all night
Come hit me up
Come hit me up
I know you feel it cause you checking me right
Come hit me up
Come hit me up
Baby baby, just a little bit
Baby baby, just a little more
Baby baby, let me see ya
Walk to me talk to me handle me right

Taula 51. Lletra de *Hit Me Up*.

Lletra de *The Joker*

VERSIO ORIGINAL
Some people call me the space cowboy
Some call me the gangster love
And some people call me Maurice
Cause I speak of the competence of love
Well, people talkin' about me, baby
They say I'm doing wrong, I'm doing wrong
Don't you worry, don't you worry, don't you worry, dirty mama
Cause I'm right here, right here, right here, right here headin' home
You sheltered me from harm
Kept me warm, kept me warm
You gave my love to me
Set me free, set me free
The finest years I ever knew
Were all the years I had with you
And I'm a grinner and I'm a lover, a sinner
I play my music in the sun, I play my music in the sun
She don't wanna hurt no one
Some people call me the space cowboy
And some call the gangster love
And some people call me Maurice
Cause I speak the competence of love
I speak the competence
Cause I speak of love

Taula 52. Lletra de *The Joker*.

Annex 5.5 – Llistat de cançons de *Happy Feet*

Llistat de cançons que apareixen a *Happy Feet* (informació extreta dels crèdits finals)

Golden Slumbers

I Only Have Eyes For You

Tell Me Something Good

With a Song in My Heart

Only You (And You Alone)

Kiss

Where Is the Love

Unchained Melody

Hello

Vesta La Giubba

Broken Wings

Let's Talk About Sex

Heartbreak Hotel

Gimme All Your Lovin'

Never Can Say Goodbye

Chantilly Lace

The Message

Otchi Tchorniya

Boogie Wonderland

I Wish

In My Room

Jump n'Move

Do It Again

Somebody to Love

That's the Way (I Like It)

Cui Cui

Candela

Let's All Sing Like the Birdies Sing

No Scrubs

I'll Make Love To You

My Way

Shake Your Bon Bon

Adelie Rap/Adelie Bridge

Baby Got Back

If You Leave Me Now

Leader of the Pack

Everything I Own

The End

The Song of the Heart

Hit Me Up

The Joker

Annex 5.6 – Traduccions de les cançons de *Spirit: SC*

Gràcies al contacte amb alguns dels traductors i lletristes entrevistats, hem aconseguit la versió meta en català de les cançons de la pel·lícula *Spirit: SC*, traduïdes per Montse Porti, abans de ser adaptades.

Here I Am

Ja sóc aquí

Aquest sóc jo

Arribo a aquest món tan salvatge i lliure

Sóc aquí, tan jove i tan fort

Aquí, al lloc on pertanyo

Un món nou

Un nou començament

Adquireix vida amb els batecs d'un cor jove

Un nou dia

En una terra nova

I m'està esperant

Ja sóc aquí

Oh, un món nou

Un nou començament

Adquireix vida amb els batecs d'un cor jove

Sí, un nou dia

En una terra nova

I m'està esperant

Ja sóc aquí

This is Where I Belong (I)

Sento el vent a les planes
Un so molt fort que crida el meu nom
Salvatge com el riu
Càlid com el sol
És aquí
Aquest és el meu lloc
Sota el cel estrellat
On volen les àguiles
Aquest lloc és el paradís
És la meva llar
La lluna a les muntanyes
El vent entre els arbres
Les onades a l'aigua
Que res no s'interposi entre això i jo
Perquè tot allò que vull
És tot allò que hi ha aquí
I quan estem tots junts
No hem de témer res
I arreu on he anat
Només he après una cosa
Sí, és aquí on sempre
Sempre tornaré

You Can't Take Me

He de lluitar en un altre combat
He de córrer una altra nit
Ho he d'aconseguir, ho he de comprovar
N'he de tenir notícies aquesta nit
L'amor d'aquesta nit
No el trobaré cap altra nit
Endavant
Ho he d'aconseguir
Ho he d'aconseguir ara que sóc a primera línia
No jutgis res fins que sàpigues què hi ha a dins
No em provoqueu, m'hi resistiré
No em rendiré, no em rendiré mai, no.
Si no pots agafar una onada
No la podràs cavalcar mai
No pots venir si no t'hi han convidat
No em rendiré
No em rendiré mai, no
No em podeu agafar, sóc lliure
He de lluitar en un altre combat
He de córrer una altra nit
Ho he d'aconseguir, ho de comprovar
N'he de tenir notícies aquesta nit
L'amor d'aquesta nit
No el trobaré cap altra nit

Endavant

Ho he d'aconseguir

Ho he d'aconseguir ara que sóc a primera línia

No jutgis res fins que sàpigues què hi ha a dins

No em provoqueu, m'hi resistiré

No em rendiré, no em rendiré mai, no.

Si no pots agafar una onada

No la podràs cavalcar mai

No pots venir si no t'hi han convidat

No em rendiré

No em rendiré mai, no

No em podeu agafar, sóc lliure

Sound the Bugle

Toqueu la corneta

Toqueu-la només per mi

A mesura que passin les estacions

Recorda com era

Ara no puc continuar

No puc ni començar

No em queda res

Només un cor buit

Sóc un soldat

Ferit i per això he d'abandonar el combat

Ja no hi ha res més per mi

Porteu-me enllà
O deixeu-me estirat aquí
Toqueu la corneta
Digueu-los que tant me fa
No conec cap camí
Que porti enlloc
Sense llum
Em fa por entrebancar-me a les fosques
M'estiro a terra
Decideixo no continuar
I aleshores sento
Des d'algun lloc lluny
Una veu que diu
Recorda qui ets
Si t'abandones a tu mateix
El teu coratge serà el següent
Resisteix aquesta nit
Recorda qui ets
Sí
Ara ets un soldat
Que lluita en una batalla
Per tornar a ser lliure
Sí, val la pena lluitar per això

This is Where I Belong (II)

Sento el vent que crida el meu nom

El so que em porta cap a casa una altra vegada

Aviva el foc

Una flama que encara crema

Cap a tu sempre tornaré

Sé que el camí és llarg

Però on ets tu és casa meva

Siguis on siguis

Trobaré el camí

Correré com un riu

Seguiré el sol

Volaré com una àguila cap a la meva llar

No suportó la distància

No puc somiar sol

Necessito veure't

Sí, vinc cap a casa

Ara sé que és veritat

Tots els camins porten cap a tu

En les hores de foscor

La teva llum em guia endavant

Corres com un riu

Lluus com el sol

Voles com una àguila

Sí, ets tu

He vist totes les postes de sol

I amb tot allò que he après

Cap a tu sempre

Sempre tornaré

